

# الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية



SCANNED BY  
JAMAL HATMAL

تأليف : دكتور مصري عبد الحميد حنورة  
تقديم : دكتور مصطفى سونيف



الهيئة المصرية العامة للكتاب

# الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية

تأليف: د. مصري عبد الحميد حنورة  
تقديم: د. مصطفى سوييف



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٧٩



## تصدير

بقلم

الدكتور مصطفى سويف

أستاذ ورئيس قسم علم النفس بجامعة القاهرة

الدكتور مصرى عبد الحميد واحد من مجموعة من الباحثين المصريين الذين نعت لصر أن تفخر بهم . لأنه يضيف ببحوثه لبنة إلى صرح عظيم له خطره في حاضر الأمم ومستقبلها . هو صرح البحث العلمي الجاد . والبحث الذى يقدمه الدكتور مصرى تتألف قيمته من مكونات متعددة . فهو بحث علمي تتوفر له المقومات النهجية التى تقسن له الدقة والموضوعية . وهو بحث في مجال العلوم النفسية حيث الدقة والموضوعية لا تزال تقوم أمامها صعوبات منها ما هو طبيعى ومنها ما هو مقتعل مما فرغ العاملون في التخصصات الطبيعية والبيولوجية من التغلب عليه . وهو بحث يتناول ظاهرة الإبداع التى تفرد بمستوى من التحقذ يتطلب قدرا من شحن الهمة لدى الدارسين قلما تتطلبه دراسة ظواهر السلوك الأخرى ، وأخيرا هو بحث يتظم مع سلسلة من البحوث النفسية داخل إطار مشروع علمي كبير يدور حول الدراسة النفسية الشاملة لظاهرة الإبداع في سلوك البشر . ويقوم على إنجاز خطوات هذا المشروع الكبير فريق من العلماء الشبان يعملون معاً في ظل معمل علم النفس بجامعة القاهرة . وهذه الحقيقة الأخيرة تضيف كذلك عنصرا جديدا إلى قيمة البحث الذى نحن بصدده قلما تتوفر للبحوث التى تبدأ وتنتهى في حدود عقل فرد منفرد .

والسؤال الرئيسى الذى يتصدى الدكتور مصرى للإجابة عليه هو : كيف يقوم الكاتب الروائى بإبداع رواية . أو بعبارة أخرى : كيف تتم عملية الإبداع على نحو ما يمارسها كتاب الرواية .

وفى سبيل الإجابة على هذا السؤال لجأ الباحث إلى مجموعة كبيرة من كتاب الرواية المصرية وطُبق عليهم أدواته التى من شأنها أن تضمن له الحصول على البيانات الدقيقة ليجرى عليها تحليلاته الإحصائية وبشكل خاص منها استنتاجاته . وسيرى القارئ بين صفحات الكتاب عرضاً مفصلاً للخطوات التى اتبعتها الدارس فى حصر مجموعة الكتاب التى بحث الظاهرة لديها . وللاحتياطات المنهجية التى أدخلها فى اعتباره حتى يضمن الحياد العلمى لعمله . كما سيجد القارئ مناقشة تفصيلية للأدوات وإجراءات تطبيقها وتحليلها . وهى أدوات متعددة بينها الاختيار . والاستنباط . وتحليل المفسون لبعض الوثائق ذات الطابع الخاص . وكذلك ستجد بين أيدينا تفصيلاً أميناً للخطوات المنهجية التى خطتها الباحثة ليضمن لتلك الأدوات والإجراءات ما يجعلها ذات قيمة علمية محققة .

ترجمة: سميحة محمد القزوينى - دة الدكتور مصطفى سيد محمد - تقدم هذه الدراسة  
المستأذرة بأسلوب عرقى بشف عن حس أدبى مرهف . مما يجعل القراءة ممتعة بالإضافة  
إلى كونها تقريراً علمياً مدققاً .

من أجل ذلك كله يعمدنى أن أقدم الكتاب وصاحبه . وإلى لأرجو لها  
التوفيق فى توصيل الخطاب للقارئ . كما أرجو للقارئ التوفيق فى تلقى الرسالة .

القاهرة فى مارس ١٩٧٨

مصطفى صوفى

## مقدمة

شغل موضوع الابداع الأذهان منذ زمن بعيد . ولكن في الحقيقة لم يوجه جهد مكثف للدراسة الموضوع دراسة علمية الا منذ بداية خمسينات هذا القرن ويمثل الخطاب الرئاسي الذي القاه جليغورد بمناسبة رئاسته لجمعية علم النفس الأمريكية سنة ١٩٥٠ ( Guilford, 1950 ) نقطة بدء حامة لسيل جارف من البحوث التي كرسها القائلون بها للدراسة الابداع .

وقد حصر سويف البحوث التي أجريت في موضوع الابداع منذ سنة ١٩٥٩ حتى سنة ١٩٦٨ ولاحظ أن هذه البحوث تتوزع بين عدد من الفروع تخص موضوع عملية الابداع وحده منها ٧٥ بحثا من ٧١٩ بحثا عن الابداع عموما أمكن تصنيف ٦٧٤ بحثا منها (سويف ١٩٧٠ ص ٣) .

ولقد قمنا من جانبنا بمراجعة اعداد مجلة الملخصات السيكولوجية التي صدرت عن جمعية علم النفس الأمريكية منذ سنة ١٩٥١ . كما أجرينا عددا من الانصالات بعدد من الجامعات ومراكز البحث العلمي والباحثين في الغرب والشرق ممن لهم اهتمام بدراسة الابداع عموما وعملية الابداع بوجه خاص ، وكان من حصيلة هذا الجهد ، وما توفر لنا من مصادر أخرى ما مكنتنا من الوقوف على أهم التيارات المعاصرة في دراسة عملية الابداع ، وقد اجتهدنا في الوصول الى تصنيف هذه التيارات ، ولاحظنا انه يمكن حصرها في ثلاثة اتجاهات :

الاتجاه الأول . ويميل أصحابه إلى تجزئة الظاهرة تجزئة كما يجب لا تشكك  
البحر في أن يخرج من دراسة أو دراسة أو عدد من الدراسات بربطها واضحة  
العلم لعملية الابداع . الأمر الذي يعطي احساسا بالاحتياج لمزيد من البحوث .  
أو وجهه الآخر . يحاول الربط بين تلك النتائج الجزئية . ومن أمثلة هذه  
الدراسات ما قام به ميليك وزملاؤه (Mednick et al. 1964)  
وما قام به ماي وزملاؤه (Maier et al. 1968) وما قام به  
شاكسبي والروجرز (Sakszemni hali & Getzels. 1970)

ولقد ظهر منظم الجهد في هذه الدراسات إلى الضيق التجريبي لمواقف  
الابداع رغم علم معظم هؤلاء الباحثين بعدم التماثل بين مواقف الابداع الطبيعية  
والمواقف المصطنعة أو التجريبية . على نحو ما يذكر روثفيلد (Rothfild. 1963)

الاتجاه الثاني . ويستطيع التنبؤ به على عدد من الدراسات النظرية عمل قنوا  
كثيرا من التفسير التاملي للابداع . وهي وإن كانت تعتمد أساسا نظري لا يأس به  
للحيلة . فإنها على تقبض دراسات الاتجاه الأول تنفرد إلى دقة التجريب  
وتعمقه . ومن أمثلة هذه الدراسات بعض ما نشره كل من  
ماسلو 1963 Maslow وروجرز (Rogers. 1959) وماري هنلي  
(M. Henle. 1963)

الاتجاه الثالث . ويميل أصحابه إلى استخدام الأساليب الاسقاطية والتزويج  
الصناعي . وبعض الأسس التأملية لتفسير عملية الابداع خاصة . والظاهرة  
الابداعية على وجه عام . ومن أمثلة هذه الدراسات . ما نشره ستارك (Stark. 1970)  
وما نشرته مارجريتا باورز (Howers. 1964)

وإن كان بين مانشر في هذا الاتجاه بعض التجارب التجريبية مثل ما نشره  
ستارك كريبز (Krippner. 1970) وباورز عن الإحلال والطاقة  
البشرية والابداع . إلح مما قد يدعوننا لوضع في عداد نبوءات الاتجاه الأول .  
هذه بوجه عام هي الاتجاهات الثلاثة التي اجتهدنا في تحديدها وإبرازها  
تتوزع بوجود عدد آخر من الدراسات ذات الصفة الشمولية . وهي الدراسات  
التي تتجه إلى استخدام الأسلوب التجريبي مع تسليح أساس نظري معقول .  
واستثمار كاف للوصول إلى تفسير شامل ، لعملية الابداع . وأمثلة لهذه

الدراسات - ما قام به سوفيت سنة ١٩٤٨ ( سوفيت ١٩٧٠ ) وما نشره أرنهيم (Arnheim. 1962.) وما نشره ماكس فريدمر (Wertheimer. 1959) وهذا النوع من الدراسات في الواقع ومع الأسف - لا يمثل أنجازها عاما بالرغم من أهميته لوصف وتفسير عملية الابداع

لهذا السبب - وهو خلو الميدان من مثل هذه النوع من الدراسات - ولأسباب أخرى ستوضح فيما بعد ، فثنا بهذه الدراسة عن عملية الابداع لدى كتاب الرواية ، وكان سؤالها الأساسي هو : ( كيف تتم عملية الابداع على نحو ما يمارسها كتاب الرواية والقصة الطويلة ؟ )

وتنقسم الدراسة الى ثلاثة أبواب :

١ الباب الأول : وعرضا فيه للإطار النظري لهذه الدراسة - ويتضمن خمسة فصول ، فصل عن عملية الابداع في السياق الابداعي ، وفصل عن عملية الابداع والرواية وفصل عن الفعل وفصل خامس استعرضنا فيه نماذج لدراسات عملية الابداع .

٢ الباب الثاني ويتضمن عرضا للمنهج الذي استخدمناه في هذه الدراسة ويتضمن ثلاثة فصول ، منها فصل عن العينة وفصل عن الأدوات ، وفصل ثالث عن الاجراءات .

٣ الباب الثالث : ويتضمن عرضا للنتائج ويقع في فصلين . فصل عن الجانب الأول من العملية وهو جانب الاستعداد والتحضير ، وفصل أخير عن الأداء أو التنفيذ في عملية الابداع .

على أننا في النهاية نود أن نوضح أن بحثنا كهذا لم يكن ليتسنى له أن يتم دون أن تكون الظروف المحيطة به كلها ميسرة ، والحقيقة انه من هذه الناحية كان بحثنا محظوظا ، فلقد وجد لدى أستاذي الدكتور مصطفى سوفيت من الرعاية ما فاق توقعي ، ولست أعلم في هذا الموضوع من وسائل الشكر ، إلا أن أقدم اليه هذا البحث ، ثمرة مجهود مشترك بيني وبه ، فإن كان قد جاء على نحو ما توقع فعظم الفضل يرجع اليه وإن وجدت فيه بعض المواضع القاصرة فمردها الى وحدي . وأنعمل تبعها .

ولقد كان البحث محظوظا أيضا اذ وجد لدى معظم الكتاب المصريين .



كتاب الرواية والقصة بوجه خاص والدراما بوجه عام . استعداده وتحمسا انعكس  
أثرهما على انجازه بهذه الصورة .

أما أساتذة علم النفس وزملائي أعضاء هيئات التدريس والباحثين بالجامعات  
ومراكز البحث العلمي هنا وفي الخارج فإن أفضالهم عليّ وعلى هذا البحث بما لا ينق به  
كلمة شكر عابرة ، وحسبهم أنهم قدموا خيراتهم وآراءهم دون انتظار لعائد أو جزاء .

وأجد لزاما عليّ في هذا الموضع أن أشيد بأصحاب الفضل المباشر عليّ وعلى  
هذا البحث وأولهم أستاذي الدكتور فاطمة مرسى والاساتذة والدكاترة عبدالله سليمان  
ومحمد فرغلي وعبدالحليم محمود وعبدالتار ابراهيم وسلوى الملا وكمال مرسى وزين  
عبدالحמיד ومحيي حسين وصفوت فرج وعبدالسلام الشيخ وناهد رمزي وعبد العظيم  
رجب وأحمد عبدالمعطي وعبدالعزیز هلال ومكرم عبده وفوزي فايد وآخرون غيرهم  
من لا يتسع صدر هذه المقدمة لحصرهم .

كما أشكر الهيئة المصرية العامة للكتاب وجميع العاملين بها الذين كان لتضافرهم اكبر  
الأثر في إنجاح هذا الكتاب بالصيغة التي جاء عليها .

وفي النهاية أشكر زوجتي الامتاده سعاد مكى للجو العائلي الممتاز الذي يسرته  
لي . وفي غير ظله ما كان لبحثنا هذا أن يتقدم كثيرا

معصري ع . حنودة

الباب الأول

إطار نظري



## الفصل الأول

# عملية الإبداع في السياق الإبداعي

السؤال الأساسي لهذه الدراسة هو :كيف يقوم الكاتب الروائي بإبداع رواية ؟، ولا حاجة بنا إلى الإفاضة في إبراز أهمية هذه الدراسة . خاصة وأن المراجع المتخصصة لم تشر إلى بحث واحد عن نفس الموضوع خلال العشرين عاما المنقضية منذ سنة ١٩٥٨ . (Psychological Abstracts, 1950-1976)

والدراسات التي نشرها جيلفورد ( J.P. Guilford ) وهو بعد من أكبر المهتمين بموضوع الإبداع . اهتمت معي المقام الأول بالقدرة<sup>(١)</sup> رغم أنه أطلق على القسم الأول من أقسام البناء الذي اقترحه للعقل اسم العمليات<sup>(٢)</sup>

(Guilford, 1950, 1957, 1971) (Guilford, Merrifield, 1960)

(سويف . ١٩٧٠ ص ٣٤٩ - ٣٧٦) . (اليد . ع . م . ١٩٧١ ص ١٨٠) وعلى الرغم من اشارته إلى أهمية دراسة العملية الإبداعية في أكثر من موضع إلا أن جهدا كبيرا لم يوجه حتى الآن لدراستها على نحو متعمق .

---

(1) Abilities

(2) Operations

## ولكن لماذا الابداع في مجال الرواية بالذات ؟

لا تخلك في الموضوع الخالي إلا أن نرد بما ردت به باحث آخر هو الدكتور مصطفى سوييف في مقام مشابه عندما شرع في دراسة عملية الابداع في الشعر حيث قال : نحن لم نخت الشعر لأنه أسعى الفنون . كما يروق ليحل أن يدعى . شمل هذه النظرة التقويمية لا تتفق والمناهج العلمية التي تستوى عنده الوقوع من حيث أنها موجودة فعلا . وبالتالي فلها حقوق متساوية في دفع الباحث إلى الاهتمام بها . والنظر في علة وجودها ( د . سوييف . ١٩٧٠ ص ١٤ )

وإن كنا نضيف إلى هذا الرد مؤقنا أن الرواية هي من ناحية أخرى فعل كبير يتكون من أفعال صغرى . الأمر الذي قد يضع أيدنا على خصائص جديدة للعملية الإبداعية وسواء كانت عملية الابداع واحدة في جميع مجالات الفنون أم مختلفة في خصائصها من فن لآخر فإن الأمر في كلتا الحالتين يستحق الاهتمام والتوقف . فإذا كان الأساس النفسي لعملية الابداع الفني واحدا في جميع مجالات الفنون ، فتكون هذه نتيجة لما أهميتها . من حيث التطبيقات الممكنة في مجال تعليم الفنون . وتدريب الفنانين . وإذا كان الأمر غير ذلك فتكون الأهمية مضاعفة . من حيث دفعا لمزيد من البحث وراء هذه المظاهر للكشف عن أسرارها . والفصوص في أعماقها .

أى أننا نحيل في هذا المجال بالنقل لتأكيد أهمية التعرف على ما إذا كانت عملية الابداع ذات أسس نفسية واحدة في مختلف الفنون . أم أنها تختلف باختلاف طبيعة الظاهرة الفنية أو الانتاج الإبداعي .

### هدف البحث .

نريد في هذه الدراسة على نحو ما أوجملنا فيما سبق أن ندرس الابداع الفني من حيث هو عملية من عمليات النشاط النفسي المتعددة . كيف تخفى هذه العملية منذ بدئها حتى نهايتها . بكل ما يمتدورها من شد وارتخاء وتفتح وإغلاق في مجال الرواية . مع المقارنة كلما أمكن ذلك بعمليات الإبداع في باقي مجالات الانتاج الفني .

وإذا كان الفن على نحو ما يذكر سوييف نشاطا حيا فلكي نشهجه يلزمنا أن تلقى الضوء على ما دار لدى الكائن الحي الذي أبدعه ، يلزمنا أن نفهم عملية الابداع التي دفعت به حتى هيأت له هذه الصورة التي ارتضاها الفنان أخيرا : أن تقدم معه ، منذ البداية الأولى والمسودة الأولى حتى نصل إلى هذه الصورة التي قيل الفنان أن يطلعنا عليها ( سوييف ١٩٧٠ ص ٢٥ ) .

وبلغنا في الأساس أن نعرف بأن عملية الابداع هي نشاط نفسي ، والنشاط النفسي على نحو ما يذهب إلى ذلك جون أكلز ( J.C. Eccles, 1958 ) هو مجموعة من الظواهر السلوكية التي تصدر عن الفرد (الإنسان) كردود فعل واستجابات على منبهات تصدر إليه من البيئة (سواء كانت بيئة داخلية أو خارجية) ( Eccles, 1958 )

النشاط النفسي اذن مجموعة من الاستجابات ، قد تكون استجابات حركية أو ذهنية أو لغوية .... الخ وهذه الاستجابات يحددها ويتعلق بها عدد من المتغيرات من بينها :

١ — الفئات المزاجية للشخصية (البس . ١٩٧١ . الملا ١٩٧٢).

٢ — البيئة الاجتماعية ومستوى الطموح فيها ، كسمة اجتماعية وسمة فردية

٣ — القدرات العقلية

٤ — القدرات الابداعية (مادام الحديث سيدور عن النشاط النفسي المتعلق بالابداع) .

٥ — الاهتمامات الشخصية من ميول وقيم واتجاهات .

٦ — عملية الابداع في علاقة مع هذه المتغيرات (من حيث أنها موضوع دراستنا الأساسية) (خورة . ١٩٧٧ . ب).

وجدير بنا في هذا المجال أن نذكر أن النشاط النفسي لا يتعلق فقط بالاداء أو الانتاج الابداعي ، وإن كان يتحقق بشكل سافر في النشاط الابداعي .

سنحاول في هذا الفصل أن نلقي الضوء على عملية الابداع في علاقتها الحية ببعض المتغيرات المتعلقة بها ، لتقدم بعد ذلك إلى دراسة ديناميات العملية ، وأبعادها .

### عملية الابداع والوسط الاجتماعي .

أحررت دراسات متعددة للتعرف على العلاقة القائمة بين الابداع وبين الموقف الاجتماعي ، والموقف الاجتماعي الذي تقصده في هذا المجال ، هو الظروف الاجتماعية التي تتدخل بشكل أو بآخر في توجيه عملية الابداع سواء كان هذا التوجيه في شكل تحديد لموضوع الابداع أو في شكل تقويم لما يتم ابداعه ، أو في شكل تحسيس أو تعويق ، سواء اتخذ هذا التحسيس أو التعويق مسالك للتطبيق أو إهمال للنتائج العائد من عملية الابداع .

ويذكر دونالد تيلور Donald Taylor - أنه من دراسة أجريت لمعرفة العامل المؤثر في الابداع لدى فئة من المبدعين . وجد أن العلاقة بين المبدع والمشرف على العمل ذات تأثير كبير . وكلما كانت هذه العلاقة متصقة وحميمة كان ذلك مؤديا إلى زيادة الابداع .

كذلك يذكر تيلور أنه بمقارنة الابداع لدى النساء والرجال وجد أن تباين الخبرات بين هذين الفريقين له علاقة بموضوع الابداع .

كذلك يذكر تيلور أن العوامل الثقافية المرتبطة بالمستوى الاقتصادي لها علاقة بالابداع ومن المهم التعرف على القيم التي يكتسبها الفرد في البيئة التي نما فيها ( Taylor.D.,1961 ) .

ويذكر سويف أن العبقرية هي وظيفة معينة في المجال النفس والاجتماعي من حيث أنها عملية تخضع نحو ادماج الأنا مع الآخر في بناء اجتماعي متكامل هو النحن (سويف . ١٩٧٠ ص ٣٣٩) .

فإذا كانت الخصائص الفردية للمبدع — ذات أساس فطري — يتعلق بإمكانياته البيولوجية ووظائفه الفسيولوجية . إلا أن الاستعداد الفطري ليس سوى إمكانية محددة بالتأثير الخاص ، ويتوقف تحققها على مجال ذي خصائص معينة بحيث أن الناتج دائما هو محصلة لتفاعل الجانبين (نفس المرجع ص ٣٤٠) . وسائر علماء النفس يقررون بوجود العلاقة المؤثرة بين المبدع والمجتمع حتى فرويد ( Freud, S. ) لم ينس هذه العلاقة أو يهملها . فإن للأنا الأعلى<sup>(١)</sup> القول الفصل في تحديد الصورة التي يمكن أن يقتنع بها بعض مضمون اللا شعور ليظهر في العمل الفني (سويف ١٩٧٠ ص ٣٤٣) .

وإذا كان المجتمع العام الذي يعيش فيه الفرد له من التأثير على المبدع بما يجعله في كثير من الأحيان أسير مشكلاته . رهين اهتماماته . فإن الجماعة المباشرة أيضا لها من التأثير ما يمكن أن يكون محركا وموجها في كثير من الأحيان .

ويذكر تيلور أيضا في هذا الصدد أنه يبدو واضحا أن جزءا مهما من البيئة له

---

(1) Super Ego

تأثيره الكبير على الابداع . ذلك هو الجماعة المباشرة<sup>(1)</sup> والتي قد يكون المبدع جزءا منها .

ويذكر تيلور أن عددا كبيرا من التصميمات التجريبية استخدم للتعرف على هذا الجانب الهام من جوانب الظاهرة الابداعية . ومن بين هذه التصميمات مايعمد إلى جعل مجموعة من الناس يعملون معا في عمل معين على أساس اختبار ما إذا كان هذا النوع من العمل الجماعي يمكن أن يكون ذا تأثير في اتجاه تيسير انتاج الأفكار . وهي العملية التي أصبحت تعرف باسم القصف الذهني<sup>(2)</sup> .

ويذكر تيلور أنه قام وزملاؤه ( Taylor D. 1961 ) بتصميم تجربة للكشف عن تأثير المجموعة على عملية الابداع لدى الفرد . وقد جاءت النتائج في اتجاه أن المجموعة ليس لها تأثير إيجابي على انتاج الأفكار الابداعية تحت ظروف القصف الذهني .

ويذهب موريس شتاين إلى أن الفرد لا يتأثر فقط بكون أفكاره تنمو من خلال القصف الذهني على عكس ما رأينا عند دونالد تيلور بل يرى كذلك أن المجموعة الصغيرة أو الجماعة المرجع<sup>(3)</sup> لها تأثير كبير على الفرد المبدع .

يقول موريس شتاين عن علاقة الفرد بعائلته إنه : « قبل أن يصير الفرد عندما بنضج مبدعا . هذا الفرد يعيش في بيئة محددة الاتساع ، والتي فيها يحصل على خبرات توجهه في اتجاه أو آخر سلبا أو ايجابا .... ونعني هنا الوحدة الاجتماعية الصغيرة التي يكون الطفل على علاقة بها ألا وهي العائلة . »

وفي عدد من الدراسات يركز موريس شتاين على تأثير الجماعة المرجع — غير الأسرة — على تعزيز أو تيسير الابداع ، فمن رأيه أن المبدع عالم يوفق إلى آخر سواه كان هذا الآخر في شكل جماعة تتحسس لأفكاره وأعماله أو في شكل فرد يستمع إليه ويكون صدهاء المقوم ومرآته العاكسة ، عالم يوفق المبدع إلى هذه الجماعة فلن يكب لأعماله أن تأخذ طريقها إلى القبول الاجتماعي (Stein, M., 1962; 1975)

---

(1) Immediate Group

(2) Brain storming

(3) Reference Group



ونفس هذا الذي وصل إليه شتين — وجدناه من قبل وبشكل جوهري في دراسة الإبداع لدى الشعراء . فما لم يوفق الأنا إلى الآخر . وما لم يوفق كذلك إلى تقبل الآخر لإنتاجه . فلن يحقق الهدف الذي سعى إليه وهو الوصول إلى حالة التحن — تحقيقاً للتوازن النفسي . والاجتماعي الذي هو صميم هدف الفنان . (سويت — ١٩٧٠ . أماكن مطرقة) .

ويذكر شتاين أنه في كثير من الأحيان ما يلجأ الفنان المبدع إلى التعلق بمصدر اقتصادي لتمويل نشاطه — وفي سبيل ذلك فهو يدخل في اتفاق مع الآخرين (سواء نم ذلك بشكل رسمي أو في صورة ودية) وفي الفنون يكون هؤلاء الآخرون هم النصاراء<sup>(١)</sup> بينما في المجالات الأخرى يكون الآخرون إما أصدقاء أو عملاء<sup>(٢)</sup> . وفي بعض الأحيان يعطى هؤلاء الناس المبدع كل الحرية لإنتاج ما يروى له . بينما في ظروف أخرى . يضعون الحدود التي يقبل عندها ما ينتجه . وبالإضافة إلى هذه المطالب الرسمية التي تتعلق بالإنتاج النهائي . فإن التعبير أو الراعي كثيراً ما تكون له مطالب معينة يطلب من المبدع أن يسلط في إطارها . (Stein, Cui, Con Creativ, p. 36)

وبالإضافة إلى تأثير البيئة الاجتماعية فإن الإطار الثقافي هو الآخر على نحو ما يذكر شتاين له أثر بالغ في تشكيل الاتجاهات الإبداعية لدى الشخص المبدع . ليس ذلك فحسب . بل إن الظروف الجغرافية . كثيراً ما تكون ذات آثار كبيرة على نوع الإنتاج الإبداعي الذي يتحقق من خلال نشاط المبدعين . (Stein, M. 1962)

على أننا نود أن نشير في هذا المجال إلى أن كثيراً من المبدعين ثاروا على الوسط الثقافي الذي يعيشون فيه . وكان انتاجهم في كثير من الأحيان ثورة ضد الأوضاع السائدة في مجتمعهم . ومن هنا فإن علينا إذا قبلنا ما يذهب إليه موريس شتين أن نقبله في حدود التكوين الثقافي الذي يتعرض له الشخص المبدع . والأمر يتوقف بعد ذلك على السمات الشخصية لدى هذا المبدع .

وربما كان من بين النتائج التي توصل إليها سويت ما يؤكد ما نذهب إليه في هذا الموضوع من أن المبدع شخص أحس بالتوتر . وتعمق لديه هذا الإحساس للدرجة

(1) Patrons

(2) Employers

التي جعلته يرى مالا يرى غيره من أبناء مجتمعه . ومن ثم كان نشاطه الإبداعي يسير في اتجاه الدعوة إلى اعتناق رؤيا جديدة قد يكون هو وحده الذي يراها وقد يراها معه غيره . ولكنه على نحو ما ، هو الذي تمكن من التعبير عنها وبطريقته الخاصة . على أن الأمر ليس بهذه البساطة . التي نجدها عند موريس شتين والتي تكاد تحيل الإبداع إلى نوع من الامتثال ، على الرغم من أن الإبداع في أحد معانيه هو إنتاج جديد وأصيل . ونافع : بل إن موريس شتين نفسه قد قدم هذا التعريف ، فإذا كان الأمر موهونا برغبة الرؤساء أو النصارى أو الجماعة الصغيرة ، فربما كان العائد انتاجا مفيدا للمجتمع ولكنه لن يكون على طول الخط إنتاجا إبداعيا .

اذن فما هو العامل الحاسم في توجيه نشاط المبدع ؟ سنحاول أن نتوقف قليلا عند القدرات الإبداعية التي تمكن هذا الشخص بالذات من حمل رغبته على جناح التنفيذ .

### عملية الإبداع والقدرات الإبداعية :

تشير النتائج الحديثة بوضوح إلى أن العقل البشري لا يتكون فقط من قدرات الذكاء العام أو ما يطلق عليه أحيانا الذكاء الاتباعي أو الإمتالي ( Convergent ) فقد وجد في عدد من الدراسات أن هناك قدرات أخرى

ويعتبرج . ب . جيلفورد وبول تورانس وغيرها من دارسي قدرات الإبداع أصحاب الفضل في الكشف عن نطاق هذه القدرات . ولنا نريد في هذا الصدد أن نفصل القول في هذه القدرات فلقد جاء ذكرها بإسهاب في عدد من الدراسات السابقة (سويف ١٩٧٠ ؛ السيدع . م . ١٩٧١ ؛ صفوت فرج ٧٠ ؛ حسن أحمد Soueif, 1959; Soueif & Elsayed, 1970) . ٦٨

يكفينا في هذا المقام أن نذكر عددا من القدرات الأساسية التي تدخل في تكوين العقل الإبداعي ، ليتمكن لنا أن نفق على شكل العلاقة المحتملة بين عملية الإبداع وهذه القدرات .

أول هذه القدرات وأجدرها بالاهتمام هي قدرة الأصالة ، ولقد كانت هذه القدرة من الأهمية للدرجة التي جعلت كثيرين ومنهم سارانونف مذنبك ( S. Mednick ) يعتبرها القدرة الإبداعية الأساسية ، بل إنه حاول أن يستخيمها مرادفة للأبداع ( Originality Creativity ) ودون أن

ندخل فى جدل حول ماذهب إليه مدنيك فالتا نرى أن هذه القدرة هى بالفعل حجر  
الرحى فى تكوين العقل الابداعى سواء كانت مرادفة أو شاملة أو متضمنة فى القدرة  
الابداعية .

كيف يمكن أن يحى الانتاج ابداعيا أصيلا ؟ .  
من شروط الأصالة أو تعريفاتها أن تكون نادرة جديدة ونافعة ومتلفة  
بالموضوع أو بالموقف الذى نهدف إلى حله أو تشكيله . وعلى هذا الأساس فالتا لكى  
تكون أصيلة لابد أن تتضمن هذه الصفات التى اذا توفرت كانت مكتفية بذاتها :  
ولكن هل يكفى أن تتوفر لدى الفرد هذه القدرة لكى يكون مبدعا أصيلا ؟ .  
من الطريف أن نلاحظ فى هذا المقام أن كل هذه الصفات التى تضاف إلى  
الأصالة هى صفات فى الأساس تتعلق بالانتاج الابداعى وليس بقدرة الأصالة .

وربما كان من الملائم أن نسمى هذه القدرة « القدرة على الأصالة » لا قدرة  
الأصالة ، ومادمتا قد وصلنا إلى هذه النتيجة ، فعلينا أن ننظر فى متعلقاتها : إن  
القدرة على الأصالة مسألة دينامية أى هى عملية . ونحن لا نتكر أن جيلفورد فى رسمه  
للعقل قد تحدث عن عدد من الجوانب للقدرة العقلية ، من بينها جانب العمليات ،  
ولكننا نريد أن نؤكد على أن القدرة على الأصالة هى نموذج واضح جدا لما يمكن أن  
تكون عليه القدرات الابداعية من طبيعة دينامية .

لكى أصل إلى الشكل الأصل أو الفكرة الأصيلة : فلا بد أن نكون مزودا  
بخصيلة لا بأس بها من الأفكار غير الأصيلة ، حيث أننا إن لم أكن على وعى بغير  
الأصيل : فلن يتسنى لى الوصول إلى الأصيل .

ومن هنا تم عملية التقييم والمقارنة بين الأصيل وغير الأصيل ، وهى تم على  
نحو دينامى ، لأن المبدع فى حركته الدائبة يحاول باستمرار أن يسو على نفسه ،  
ومجرد وضوح الفكرة الابداعية لديه : يضعها فى مكانها الملائم من اطار أفكاره ،  
ومن ثم فقد يحملها إلى حيز التنفيذ ، وقد لا يحملها فتضيع منه ، من هنا كانت الصفة  
التى يصنعها البعض بين الإبداع والأصالة ، من أن الفكرة الابداعية هى أصالة  
متحققة ، فى حين أن الأصالة قد تكون إبداعا تحت التنفيذ ، وما لم يملك الفرد  
إمكانات التنفيذ أو وسائله ، فقد لا يقدر لهذه الفكرة الأصيلة أن تتحقق يوما ما .  
والذى نريد أن نصل إليه من هذا النقاش ، أن القدرة على الأصالة —

فضلا عن باقي القدرات الابداعية — ترتبط بالموقف الابداعي بصورة تدعونا إلى استنتاج أن عملية الابداع هي المصور الذي يمكن من خلاله أو من حوله أن يدور النشاط الابداعي .

لا نقصد بالطبع أن يكون هذا الاستنتاج نتيجة لاهتمامنا بدراسة عملية الابداع ، لكننا نحاول فقط إبراز الأهمية الخاصة لدراسة عملية الابداع ، من حيث هي الوسيط ( Medium ) الذي من خلاله تتحقق أو تتجلى القدرة على الابداع .

يكفينا هذا القدر من الحديث عن القدرات الابداعية ، والتي مثلنا لها بالقدرة على الأصالة . حيث اتضح لنا بشكل بارز أنها مرتبطة ارتباطا وثيقا بعملية الابداع . ولكن ماذا يمكن أن يكون عن هذا الشخص الذي يعمل بالفعل هذه القدرة على الابداع ؟ أليس هذا الشخص محكوما بظروف وشروط أخرى ؟ .

لقد رأينا من قبل أن عملية الابداع لا تتم في الفراغ . وأنها تتم من خلال وسط اجتماعي ثقافي جغرافي ذي شروط معينة . فإذا عن هذا الشخص المبدع ؟ يمكن أن تتحقق لديه القدرة على الابداع لكن يقوم بالابداع ؟ الإجابة على هذا : لا ، فلا بد من وجود سمات شخصية أخرى تلتقي مع الظروف الاجتماعية والثقافية والجغرافية المواتية كما تلتقي بقدر مقبول من القدرة على الابداع ، هذه الظروف هي ما نسميه بالمعيات المزاجية .

### عملية الابداع وسمات الشخصية :

ماذا نقول في كثيرين لديهم الظروف الاجتماعية والثقافية : بل والقدرة على الابداع ومع ذلك لم يعطوا شيئا ابداعياً ، ربما كان السبب في ذلك أنهم لا يملكون أقوى (الدافع) على نحو مايسرى برونر  
( Bruner, 1962, P. 12 ) .

---

• من أبرز سمات الابداعية التي كشفت عنها الدراسات العلمية للجغرافة وغيره من الباحثين :

١- الأصالة ٢- المرونة ٣- المرونة ٤- المرونة ٥- المرونة ٦- المرونة ٧- المرونة ٨- المرونة ٩- المرونة ١٠- المرونة

نموذج ظهورها في عوامل مستقلة من دراسة لأخرى (سويد ١٩٧٠ من ٣٤٩ - ٣٧٦) (الصبيح ، ع . م . ١٩٧١) .

أولا يملكون مفتاح هذه الجنة البرية على نحو ما يذهب إلى ذلك الشاعر رامبو اذ يقول  
« انتهى أملك وحدى مفتاح هذى الجنة البرية » .

أو كما يذهب إلى ذلك فيلسوف القرن الثامن عشر الفرنسي هلفيوس اذ يقول  
« الانسان بدون دافع غير قادر على الانتباه الذى به يتم الحكم المتنازه » .

ولا يستبعد برونر أهمية القدرة على الابداع ، فلما لاشك فيه أنها هي الأساس  
في الابداع ولكنه يذهب كذلك إلى أنها من وجهة نظر متصفة — عادية  
( Trivial ) - لأنه في أى مستوى من مستويات النشاط ( Energy ) أو  
لذلك ، يمكن أن توجد درجة تريد أو تنقص من درجات الابداع في نفسنا ( )  
Ibid P. 17 .

هل يعنى برونر بهذا أنه عند أى درجة من درجات القدرة على الابداع يمكن  
أن يتم إنتاج ابداعى ؟ يبدو أن برونر يميل إلى ذلك ، وإن كان يحدد درجة ميله هذا  
بأن الانتاج الابداعى يتوقف على القدرة الابداعية . وإذا كان الدافع ذا أهمية غير  
عادية في تنشيط الابداع فإن السمات النفسية الأخرى ذات أثر كبير في تحقيق الابداع .

ولقد أمكن في دراسة تمت هنا في مصر قام بها عبد الحليم محمود التحقق من  
وجود علاقة منحنية بين القدرات الابداعية والسمات المزاجية للشخصية ، وقد لخص  
( ع . محمود ) هذه العلاقة فيما يلي :

١ - أن قدرا من التوتر النفسى - كما نقيسه اختبارات عدم تحمل الغموض المستخدمة  
في دراسته - لازم للأداء الابداعى ، على أن يكون هذا التوتر النفسى مصحوبا  
بسمات الصحة النفسية ، كقوة الأنا ، والاكتفاء الذاتى ، والآن أدى إلى تشتيت  
التفكير الابداعى . وتوقعه .

٢ - التوتر النفسى ، متمثلا في عدم تحمل الغموض ، يرتبط ارتباطا ساليا بالقدرات  
الابداعية في مناطق السمات المزاجية المختلفة سواء كانت تمثل عدم غموض أو قوة  
الأنا أو اكتفاء ذاتيا أو عصاية أو انبساطا ، كما أن العصاية ترتبط بالمرونة  
التلقائية - وهى إحدى القدرات الابداعية - في بعض مناطق العصاية ذاتها  
ارتباطا ساليا .

٣ - ترتبط الصحة النفسية ، ممثلة في قوة "الأنا" ، والاكتفاء الذاتي - بالاداء على مقاييس القدرات الابداعية في المناطق المختلفة للسماة ارتباطا مرجحا .

٤ - يرتبط الانبساط — في الدرجات العليا والوسطى من قوة الأنا ارتباطا ساليا بكل من المرونة التلقائية والطلاقة — وهي قدرة أخرى من القدرات الابداعية .

(ص ٣٠٠)

ويعلق عبد الحليم عمود على هذه النتائج بقوله إنه «في الوقت الذي اقتصر فيه الدراسات السابقة على محاولة دراسة العلاقة المستقيمة التي بينها ، وكانت تنتهي إلى عدد ضئيل من الارتباطات الدالة ، أثبت هذا البحث أن اللون السائد في العلاقة بين هذين النوعين من المتغيرات هو العلاقة المنحنية . أي العلاقة التي تميل إلى الاطّراد حتى مستوى معين : ثم تميل بعده إلى التقهقر أو الانخفاض ، ثم يشير الباحث إلى أهمية المناخ النفسى لهذه العلاقة حيث أن المناخ النفسى الذى تحدده السماة المزاجية للشخصية يساعد مع عدم اغفال عوامل أخرى كاليئة ، على ظهور هذه القدرات أو يؤدى إلى طمس معالمها (اليد ، ع ، م ، ١٩٦٨) .

والنتيجة التي يمكن لنا أن نخرج بها من الدراسة المصرية في مجال العلاقة بين القدرات الابداعية والسماة المزاجية ، هذه النتيجة تؤكد لنا طبيعة هذه العلاقة . فبالإضافة إلى ما ذكر من أنها «ارتباط منحني» ، إلا أنها في نفس الوقت علاقة «نفاعية» دينامية أي أنها ترتبط بالظروف النفسية والظروف الاجتماعية بشكل يدعونا إلى التساؤل عما إذا كان هذا الارتباط يمكن الحصول عليه بصورة أفضل ، فيها إذا لجأنا مباشرة إلى الظروف الحقيقية للابداع ؟ .

بمعنى أننا إذا انجهنا إلى الشخص في موقف الابداع . لماذا يمكن لنا أن نجد لديه من هذه السماة ؟ .

إننا نعلم أن السماة المزاجية والقدرات الابداعية هي صفات على قدر لا بأس به من الثبات لدى الافراد . ولكن من المعلوم كذلك أن سمة كالتوتر برغم احتفاظ الكائن البشرى بدرجة معينة لها - إلا أن هذه الدرجة تتراوح صعودا وهبوطا : وفقا للظروف الاجتماعية والنفسية وما إلى ذلك ...

وقد نغفل في لحظة لسبب أو لآخر فتزداد درجة التوتر لدينا أو قد تنخفض لأمر من الأمور . والبحث الذي ذكرناه منذ قليل يتحدث عن العلاقة بين السماة

والقدرات من حيث هي متغيرات على قدر من الثبات ، فإذا تكون النتيجة لدى الفرد الواحد الذى تنخفض أو ترتفع لديه درجة السمة ... ؟

أغلب الظن أن هناك شكلا من أشكال العلاقة الدينامية على نحو ما أوضح الدكتور سويف فى دراسته عن الابداع فى الشعر ، هذا الشكل الذى يتبدى فى حركة الشاعر قبل الابداع وأثناء الابداع ، ثم بعد انتهائه من أدائه قصيدته .

إن الشاعر فى علاقته بالمجتمع ، قد يفقد اتزانه النفسى ، فإذا يفعل ؟ إنه يلجأ إلى الأسلوب الذى يعيد به تحقيق هذا الاتزان . هذا الأسلوب هو اللجوء إلى ميدان اهتمامه ، الشعر ، قد يضع فى هذا الشعر صورة أو قضية ، أو موقفًا ولكنه فى جميع الأحوال يثب على نحو ما يذكر الشاعر أحمد رامى (سويف ١٩٧٠ ص ٢٤٢) .

وبعد أن ينتهى يلجأ إلى الآخر الذى يريد منه أن يوافقه أو يقتنع بوجهة نظره ، وقد لا يقتنع الآخر ، فإذا يحدث للشاعر ؟ إن توتره لا ينتهى ، بل إنه قد يزداد توترا ... نخرج من هذه المناقشة بأن ارتباط القدرات الابداعية بالساعات المزاجية للشخصية سيطر محتاجا إلى دعم أكبر باللجوء إلى دراسته من خلال موقف ابداعى محدد (أى فى إطار فعل الابداع ذاته) . وبالرغم من أننا نعلم أن ذلك أمر صعب إلا أننا نعلم كذلك أن دراسة عملية الابداع (بالوسائل المتاحة) قد تمكننا من الاقتراب جزئيا من هذا الهدف .

وربما كان ماتيه إليه سويف عند فحصه لنتائج جيلفورد من خلل هذا التصنيف من عامل هام هو عامل المحافظة على الاتجاه مؤيدا لما سبق لنا ايضا ، فقد رأى هذا الباحث أننا نستطيع أن نصيف إلى هذه القائمة اقتراحا بعامل نطلق عليه اسم «عامل الاحتفاظ بالاتجاه» والراجح أنه يستطيع أن يفسر بعض مظاهر التنوع فى هذا الميدان ، ذلك أن الشخص المبدع يبدو أنه يمتاز بالقدرة على تركيز انتباهه وتفكيره فى مشكلة معينة زمنا طويلا جدا . وهذا مما يتفق وملاحظة ماير ( N.Maier ) ومؤداه أن «من بين السمات الهامة التى تمتاز بها عادات العمل عند الأطفال والراشدين والتابعين ، والتى تمتاز بها كذلك طريقهم فى اطلاق طاقاتهم ، التركيز على العمل الذى هم بصددده لفترات لا حد لها» وكذلك ذكر فرتنبر ( M. Wertheimer, 1959 ) عن أينشتين أنه ظل معنيا بمشكلته العلمية الرئيسية لمدة سبع سنوات . وقد تغير المشكلة قليلا أو كثيرا من حيث مضمونها ، ولكن المبدع

يظل محتفظاً باتجاه معين (سويف ١٩٧٠ ص ٣٥٣) .

ويدو لنا من هذا الوصف وما عرضه صفوت فرج أن هذا العامل يتعلق بعملية الابداع أكثر مما يتعلق بالشخص المبدع ، فإن مواصلة الاتجاه (أو المحافظة على الاتجاه) هي عملية تتعلق بالابداع من حيث هو نشاط دائم التقدم والتقهقر والاتصاف ومحاولة تغيير زاوية الرؤية للوصول إلى تحديد للمخطوات القادمة .

إن فرمتير يذكر أن أينشتاين كان في حالات كثيرة يتوقف ، بل ويصاب أحيانا بالعجز ، ولكنه كان يثابر ، ويحاول أن ينظر من زاوية أو أخرى ، والتعلق بالهدف شيء وحركته الدائبة والرامية إلى تحقيق هذا الهدف شيء آخر ، وإن كان لنا أن نضيف أن مستوى النشاط النفسى للشخص علاقة كبيرة بمواصلة الاتجاه

وقد كان من الملائم جدا أن يدخل صفوت فرج مع بطاريته عددا من مقاييس التوتر النفسى ليرى علاقتها باختبارات المحافظة على الاتجاه وهذا ما فعلته المذكورة سلوى الملا — فى دراسة لها عن العلاقة بين التوتر النفسى والابداع ، وقد لاحظت هذه الباحثة وجود علاقة إيجابية بين التوتر النفسى والقدرات الابداعية كما تقيسها اختبارات جيلفورد للابداع ومقاييس المحافظة على الاتجاه التى وضعها سويف وصفوت فرج (سلوى الملا . ١٩٧٠) .

والحقيقة أن مواصلة الاتجاه ، يمكن أن يكون بعداً محوريا يدور حوله عدد من المحاور كأن يكون هو العمود الفقرى الذى تلتزم من حوله فقرات الابداع ، أو الخط النفسى الذى يجمع باقى أجهزة النشاط النفسى فى موقف الابداع .

وقد تسفر دراستنا الحالية عن وجود أدلة من موقف العملية الابداعية ، أدلة موجهة إلى طبيعة هذا البعد المحورى ، خاصة اذا أدركنا أنه بعد أقرب إلى النشاط النفسى المزاجى من حيث هو بعد طول أى تقدمى ، متعلق بالعملية فى حالة حدوثها وهذا ما أكدته سويف من خلال طبيعة المقاييس التى وضعها لهذا العامل ، فالمقاييس هي عمل ابداعي فعلا تتبع خططا من بين عدد من الخيوط للوصول به إلى نتيجة ، سواء كان هذا الخيط قصة لفظية أو شكلا فى طريقه إلى الكمال .

ونحن نقترح أنه يمكن طلب بناء قصة مثلا تعتمد على نبذة نمطية للمفحوص ، أو تعتمد على نتيجة نطلب إليه بلوغها ، وفى هذه الحالة يمكن لنا اكتشاف طبيعة هذا العامل من خلال احتفاظه بوجهة ذهنية ، ولكنها متفاعلة مع باقى



امكاناته وانفعالاته وثقافته ، ومشكلاته ، وليست محددة سلفا على نحو ما قام به صفوت فرج .

هنا نجد أن الشخص يقوم بالفعل بدراسة عملية الابداع وليس مجرد تتبع الخيط ، الأمر الذى يدعونا إلى الاعتقاد بأن التبع الذى قام به مفحوصو (صفوت فرج) هو بعد واحد فقط من أبعاد المحافظة على الاتجاه ، يمكن أن يكون بعدا متعلقا أو عقليا ، ..... الخ .

نكون بهذا تقريبا قد وصلنا إلى نقطة هامة ، هل لعملية الابداع علاقة بقياس القدرات الابداعية ، والسماح للمراجعة ؟ .

لاحظنا من مناقشتنا لمقاييس عامل مواصلة الاتجاه الذى أشار إليه د . سويف ، وحاول اختباره صفوت فرج ، أن عملية الابداع يمكن أن توحى بتركيب من المقاييس الابداعية ، فلاحظ المبدع وهو يعمل بطينا موجهاة على قدر كبير من الاهمية نعمل منها على امكان استنباط مقاييس صادقة لعملية الابداع ، وهذا ماسوف تناقشه فى نقطة تالية .

#### عملية الابداع والمقاييس الابداعية :

الابداع من بين سائر أوجه النشاط النفسى ليس طاقة مخزنة ، إنه تنفيذ ، والتنفيذ يفرج أى يتحقق فى واقع ملموس ، ومن ثم فإن الانتصار على عدد من المقاييس . نقيس بها القدرة على الابداع هو أمر فى غاية الخطورة ، ليس فحسب لأنه يقيد اذهان الباحثين ، ولكن لأنه يوحى بأن ظاهرة الابداع هى ظاهرة مقيدة محددة ، الأمر الذى يتنافى مع طبيعة الظاهرة .

وليس لنا اعتراض على اهتمام الباحثين بقياس القدرة على الابداع ولكن الاعتراض هو على التركيز الشديد على القدرات الابداعية ، وابتكار المقاييس الملائمة لها انطلاقا من تصور نظرى على نحو ما فعل جيلفورد ( Guilford, 1950 ) ومائلا ذلك من أعوام من صرف معظم جهده إلى تصميم المقاييس التى تلائم القدرات التى افترضها للابداع .

على حين أن جيلفورد نفسه بعد أن قدم وصفا مختصرا للمراحل الأربع الرئيسة لعملية الابداع على نحو ما جاء لدى والاس ( Wallas, G. 1926 ) يذكر أننا اذا كنا نحاول التفرقة بين أشخاص على درجات مختلفة من النبوغ الابداعى

فهل نقول مثلا إن بعض الأفراد افضل من البعض الآخر في توفير أسباب الاختيار . وكيف يستطيع الباحث أن يتقدم لاختبار القدرة على الاختيار ؟ إن الاعتقاد بأن عملية الاختيار تتم في منطقة من الذهن تسمى باللا شعور ، لن يساعدنا على أن نتقدم خطوة في هذا السيل . إنه يقتصر على أن يدفع المشكلة بعيدا عن أنظارنا حيث يستيح الباحث نفسه التحلل من ضرورة تتبع المشكلة خطوة أخرى (عن سوينف ١٩٧٠ ص ٣٧٠) .

ومن ثم فلم ير جيلفورد أى فائدة من الأبقاء على مفهوم الاختيار . ويعلق الدكتور سوينف على رأى جيلفورد معارضا بقوله : ليس في طبيعة الموقف سبب علمي يمنع الباحث من أن يصف بعض الأفراد بأنهم يفوقون أفرادا آخرين من حيث القدرة على الاختيار ( نفس المرجع ص ٣٧١ ) .

ونحن في هذا المقام بدلا من أن نستبعد مع جيلفورد استخدام هذا المفهوم . يجدر بنا أن نبحث بطريقة أكثر علمية ، بحيث يمكن أن يثبت لنا وجود أفراد أكثر من غيرهم مقدرة على الاختيار على نحو ما يذهب إلى ذلك الدكتور سوينف . بل وقد تمكن بالفعل سارنوف مدنيك من الوصول إلى بعض النتائج الهامة . مما سوف نتعرض له فيما بعد .

كما تمكن وستكوت ( Westcott ) هو الآخر من دراسة الاختيار بطريقة لائس بها خاصة في علاقته بالحدس ( Westcott. 1968 ) .

والأمر المهم في هذا المقام أن نشير إلى أن دراسة عملية الابداع تمنحنا دائما سيلا للهداية ، ومفهوم الاختيار الذي اقترحه والاس نقلا عن هلمهولتز ، وبوانكاريه سنة ١٩٢٦ وجد في الستينات من بحرى التجربة بناء على مقاييس معتنة لاختبار صحة .

وقد تمكن من خلال عدد من الدراسات المتعلقة بعملية الابداع من أن نصل إلى قدرات أوصفات أو أبعاد نفسية أخرى لها علاقة بظاهرة الابداع .

والفكرة التي برزت للدكتور سوينف والتي ذكرناها من قبل تؤيد ما نذهب إليه

فما يتعلق بعامل المحافظة على الاتجاه ، وما ذكره فريشمر ، لم يكن مجرد فكرة عابرة ، بل هي ملاحظة واقعية تمكن من اقتناصها حين كان يقوم بدراسة فعل الابداع عند أيشتنين .

والاتجاه الذى ذكره نورمان ماير هو الآخر كان مبنيا على أساس عدد كبير من الدراسات فى مجال التربية خاصة فيما يتعلق بحل المشكلات .

والدراسة الحالية قد تكون مؤشرا ملائما يمكن عن طريقه اضافة ملاحظات قد تسهم بشكل أو بآخر فى إثراء مفهوم الابداع ، خاصة وأنها تعرض للدراسة موضوع معقد وتخصيب متعدد الجوانب ترى الملامح ، الأمر الذى قد يجعل البعض ينظرون إلى دراسته نظرة متشائمة تصد عن سبيله . ولكي نقف على الأبعاد الحقيقة والجوانب الواقعية لهذا الموضوع (موضوع الرواية) رأينا أن نلقى نظرة سريعة عليه ، نحاول من خلالها التعرف على طريقنا . وهذا هو موضوع الفصل القادم .

## الفصل الثاني

# الرواية في سياق الإبداع الفني

موضوع هذه الدراسة كما سبق أن ذكرنا هو عملية الإبداع الفني في الرواية . وقد تعرضنا فيما سبق بالفعل لعملية الإبداع ومكانها في السياق الإبداعي .

ولقد ثارت من قبل تساؤلات حول ما إذا كان من الممكن أن تدخل الرواية الى دائرة النشاط الذي يمكن وصفه بأنه نشاط إبداعي ، وفي نفس الاتجاه أو قريب منه ثارت تساؤلات أيضا عما إذا كانت الرواية من الأساس فنا على الإطلاق .

وقد يقتضينا الرد على مثل هذا النوع من الأسئلة أن نقف قليلا عند الفن ، ماهيته وتعريفه ، فقد نتسكن بعد ذلك من الحسم في امكانية اعتبار الرواية مجالا معترفا به من مجالات الفن . وبالتالي قد نتسكن من الانتهاء الى أن ممارستها ليست بعيدة عن مجال النشاط الإبداعي

يقول جون ديوي في معرض حديثه عن موضوع الفن : ما هو الموضوع المناسب للفن؟ وهل يمكن القول بأن هناك مواد هي بحكم طبيعتها ملائمة له . وأخرى هي بحكم طبيعتها غير ملائمة له ؟ انقول انه ليس ثمة مادة يمكن أن تعد حقيرة مبتذلة ... من وجهة نظر المعالجة الفنية ؟

ويبدو أن اجابة الفنون نفسها قد اتجهت ببات وتقدم نحو الرد بالإيجاب على السؤال الأخير . ومع ذلك فان هناك تقليدا راسخا البنيان يأتي الا أن يتطلب من الفن

إقامة تفريقات مفسدة تثير البغضاء والشحناء ومن هنا فقد يحسن بنا أن نعرض بإيجاز الخطوط الرئيسية لهذا الموضوع .

يستعرض ديوى بعد ذلك التقدم الذى تم منذ أعلن ارسطو أن موضوع الأنثى — وهي أعلى ضرب من ضروب الأدب — هو نكبات البلاء فى حين أن مصائب العامة من الناس إنما تصلح بطبيعتها موضوعا لنوع أدنى من الأدب ... ويشير ديوى الى ثورة ديدرو على كون موضوع الأنثى هو فقط معالجة شئون الأمراء والملوك ودعوته الى تمام تراجيديا برجوازية . ثم يشير ديوى الى أن الأمر قد تقدم فى القرن التاسع عشر الى معالجة الموضوعات العادية . ومن ذلك ما عبر عنه كولوريدج بقوله « ان النقطة الأولى من بين التقطعات الرئيسيتين اللتين يقوم عليها الشعر . هي الحكمة الصادق أو التثبت الايمن بتلك التماذج الشريفة أو الاحداث الواقعية التى نلتقى بها فى كل قرية ، مع ما يخطب بها من جهات مجاورة . بشرط أن يكون هناك ذهن تأملى وجندلى يعقبا ويلاحظها بمجرد أن تتجلى فى الخارج » .

يتطرق بعد ذلك جون ديوى الى الحديث عن القصة على اعتبار انها الميدان الذى حقق بالفعل الثورة التى بدأها ديدرو وتابعها كولوريدج من أن الفن لا يمكن ولا ينبغي له أن يقف بالمعالجة عند موضوعات معينة أو مواد معينة . يقول ديوى « ... أما القصة فقد كانت أعظم أداة لتحقيق مثل هذا التغيير أو التجديد فى مضمار الأدب النثرى ، وهكذا حولت القصة مركز الاهتمام من البلاط الملكى الى الطبقة البرجوازية ، ثم الى الفقير والعامل . وأخيرا الى الرجل العادى . بنفض النظر عن مركزه . وان روسو ليدين بالجانب الأكبر من تأثيره الضخم المستر فى مضمار الأدب للثورة الخيالية الكبرى التى اثارها حول الشعب<sup>(1)</sup> بحيث اننا نستطيع أن نقطع بأن تأثير هذه الدعوة كان أقوى فى دعم شهرته من شتى نظرياته الشكلية .

... ومن بين وظائف الفن — على نحو ما يذهب ديوى — أن يقضى على ذلك الحياء الذى قد ينفخ بالدهن الى اجتناب بعض المواد ، ورفض ادخالها دائرة الشعور الإدراكى بما ينطوى عليه من تور صريح ..

واذا كان ثمة تحديد مفروض على استعمال المواد ، فإن هذا التحديد هو اهتمام الفنان ، وهو تحديد لا يحد مقيدا بأى حال ، بل هو يمثل صحة باطنة فى طبيعة عمل

(1) Le Peuple

الفنان . الا وهي ضرورة الإخلاص أو الصدق الفني . ومعنى هذا أن الفنان يلزم بألا يوه أو يزيّف وألا يساوم أو يتساهل . (ديري ١٩٦٣ ص ٣١٤ — ٣١٩) .

هذا هو موضوع الفن كما تحدده جون ديوى . وواضح من هذا التحديد ومن اشارته الى أن القصة قد تكفلت بتغيير النظرة الى موضوع الفن — من خلال التراجيديا — بأنه معالجة شئون النبلاء والعلماء . واضح أنه حاول أن يصل من حديثه واستعراضه لموضوع الفن إلى ماهية الفن فما هو الفن إذن ؟

يعرف تولستوى الفن بأنه «ذلك الضرب من النشاط البشرى الذى يتمثل فى قيام الإنسان بتوصيل عواطفه الى الآخرين بطريقة شعورية ارادية مستعملا فى ذلك بعض العلامات الخارجية»

(أبراهيم . ز . . ص ١٩)

وفى تعريف الفن فى دائرة معارف الفنون نجد التعريف التالى ويشير الفن الى أى نشاط تلقائى ومضبوط<sup>(١)</sup> وبهذا المعنى العام لمصطلح الفن فإنه — أى الفن — يمكن تمييزه ومقابلته فى نفس الوقت بعملية الطبيعة<sup>(٢)</sup> . الفن هو أى طريقة ذكية يمكن عن طريقها ضبط الطبيعة . وتاريخ الفن بهذا المعنى ... يمكن أن يكون تاريخ البراعة البشرية<sup>(٣)</sup>

Encyclopedia of the arts. P.66

وهذا المعنى العام يمكن أن ينطبق على أى نشاط بشرى يهدف الى إخضاع الطبيعة لاهداف الانسان ، وهو يكاد يقترب من مفهوم الصناعة عند العرب . هذا المفهوم الذى كان يستخدم استخداما مشابها لاستخدامنا مفهوم الفن فى أيامنا هذه . ويمكن لنا أن نعود الى الوراة قليلا لنرى على أى نحو كان العرب يتعاملون مع الصناعة ، فنجد أن أبا حيان التوحيدي يذكر أنه كان يعجبه قوم يستمعون إلى غناء صبي صغير يذيع الفن فقال لهم «حدثوني بما كنتم فيه عن الطبيعة» ، لم احتاجت الى الصناعة ، وقد علمنا أن الصناعة تحكمى الطبيعة ، وتروم اللحاق بها والقرب منها على

(1) Controlled

(2) Process of the Nature

(3) Human Ingenuity.

سقوطها دونها ، ولم يستطع أحد من رفاقه أن يفسر حاجة الطبيعة الى الصناعة فعاد التوحيدى يقول « إن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس ، تقبل آثارها ، وتكفل بكاملها . وتعمل على استعمالها وتكعب بإملائها وترسم باللقائها . فالوهمسفار اذا صادف طبيعة قابلة — ومادة مستجيبة ، وقرينة موائية وآلة مفادة أفرغ عليها بتأييد العقل والنفس لبوسا مؤثقا ، وتأليفا معجبا ، واعطاها صورة معشوقة . وحرية مرموقة ، وقوته فى ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة فمن هنا احتاجت الطبيعة الى الصناعة . لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة بواسطة الصناعة ... استكمالاً بما تأخذ وكلاهما تعطى (التوحيدى . ١٩٢٩ ص ١٦٣ — ١٦٤) .

من هذا النص الذى أوردناه عن أفي حبان التوحيدى ومن النصوص السابقة يمكن لنا أن نصل الى التعرف على ماهية الفن ووظيفته فى الماضى ، والحاضر . والفن فى الماضى كان يضم مافرنه فى الوقت الحالى بالعلم والتكنولوجيا بالإضافة الى التعبير الفنى فى المجالات المختلفة . فالصناعة لم تكن تطلق على الشر أو الكتابة فحسب . بل كانت كذلك تطلق على الاشتغال بالكيمياء والفلك ... الخ حيث أن التخصصات لم تكن قد تميزت بعد . ومن المعروف أن نفس الفرد كان يقوم بمعظم هذه الأعمال . الى أن تعقدت وسائل العيش . وتضخمتم المعرفة البشرية التى يلزم أن يتعرف عليها من يريد أن ينجح فى عمل أو صناعة واحدة . فما بالك بمن يريد أن ينجح أكثر من صناعة ؟

ومن تم كان الاتجاه الى التخصص من أجل الاجادة . ومن أجل تحقيق التكيف ، ويشير الدكتور سويف الى أن تحقيق التكيف الذى تهدف اليه البشرية قد يتم باحدى وسيلتين أو بهما معا فيقول : ولقد استعانت الانسانية منذ القدم بوسيلتين تمكنها من تحقيق التكيف هما المعرفة العلمية ، والتعبير الفنى . وبالمعرفة العلمية عملت على كشف البيئة الخارجية وتغييرها . أعنى الواقع الخارجى المحيط بالانسان وبالتعبير الفنى ، عملت على سبر البيئة الداخلية وتغييرها ، وبذلك مكنت للتكيف أن يتم ، كلما تغير العالم الخارجى ، تغير العالم الداخلى ، واذا تغير الداخلى ألنى الخارجى يحتاج الى بعض التغيير حتى يلائمه ، وهكذا أمكن للحضارة أن تنمو ، وتتقدم معتمدة على هذين العنصرين المتكاملين ، العلم والفن . (سويف ١٩٧٠ ، ص ١٧)

هذا هو الفن : التعبير عن ذات الانسان . وجهة نظره الخاصة ، بيته الداخلية بالوسيلة الملائمة ، وبصورة شائقة — من أجل التكيف : التكيف النفسى ، والتكيف الاجتماعى ، فأين إذن مكان الراوية ؟

قد يلزمنا قبل أن نتقدم كثيرا لنضع الرواية فى مكانها الملائم أن نتعرف عليها .

الرواية : الموضوع والغرض .

يذكر فورستر ه أن الرواية قصة خيالية نثرية ذات اتساع معين .

ويتراوح هذا الاتساع من كاتب الى آخر . بل أن المراجع الذى تحدث عنه — لم نستطع أن نجزم بمده ، وعلى العموم فهو قد يبدأ من ٢٠٠٠ كلمة للقصة ويمتد إلى أكثر من آلاف الصفحات .

على أن الرواية قد تدرجت وتطورت فى أشكال مختلفة الى أن وصلت الى شكلها الحالى الذى نقرأ الآن فيها نقرأ من القصة الطويلة .

ويذكر توماس مان «Thomas Mann» أن الملحمة بالنسبة للرواية تمثل ما يمكن أن نعتبره عصرها الكلاسيكى القديم . فالرواية تبدأ عادة ذات طابع دينى أو كهنوتى . ثم تتطور بالتدرج فتصبح واقعية وديمقراطية . وإن كان يحدث أحيانا أن يظهر منها هذا الطابع الشعبى الملى مع طابعها الوقور جنباً الى جنب . حدث ذلك فى مصر القديمة مثلاً . فنحن نجد فى عصر الأسرة السادسة انتاجاً نزيها شهيراً مثل مغامرات سنوحى . ثم لا نلبث أن نجد بعدها رواية الملاح المنكوب . وقصة الفلاح القصيح ، وحكاية الشقيقين . ثم حكاية كتررامسينيت . ويستطيع المرء أن يعرف عن مصر القديمة من هذه القصص والحكايات أكثر مما يعرف عن طريق المجموعة الكبيرة من الأناشيد والصلوات الرسمية الموجهة إلى الأرباب (توماس مان ١٩٦٦ ص ١١٣ — ١١٤) .

بعد أن ذكر توماس مان أن أصول القصة غالباً ما ترجع الى أسس أقدم تمثل فى الملاحم على نحو ما ورد من قداماء المصريين . يتطرق الى التأكيد على أن هذا لم يحدث عند المصريين فقط ، بل لدى الهنود نجد نفس الشئ ، كما أننا نواجه بنفس الأمر فى الأدب الفاريسى القديم ثم اليونانى والرومانى ثم فى العصر الحديث . تبدأ الرواية حيث تنتهى الملحمة ، أو بالفاظ أدق تبت الرواية من أرض الملحمة .

ويقدر توماس مان أن الانتقال إلى الرواية النثرية كان يمثل نهضة ورقياً فى دنیا القصة فقد كانت الرواية فى المقام الأول تطويراً معقداً وغنياً للملحمة الشعرية التى تلتزم بقيود أشد ،

ولكن كان للرواية امكانياتها الكامنة فيها ، وقد تجسدت هذه الامكانيات



خلال التطور الطويل للرواية منذ الكتابات الإغريقية المتأخرة والحكايات الهندية الخرافية . حتى التزيين العاطفي : والألفة الاختيارية بصورة تسمح لنا بأن نقول أن الملحمة هي سابقة مهجورة للرواية (نفس المرجع ص ١٢١) .

وإذا كان توماس مان يرى أن الرواية هي تطور من أقرب الاجناس الفنية إليها . فقلعه يقصد بذلك أن طبيعة الأمور التي يحكمها منطق التطور حتمت أن الشكل الروائي من أشكال التعبير الفني يمثل الآن ومنذ بدأ يأخذ وضعه — المكانة التي كانت تحتلها الملحمة فيها مضى — مع تقدم في شكل التعبير ومضمونه ومقاصده .

ولعل هذا هو مقاصده توماس مان حين قال : «عندما انفصلت الرواية النثرية عن الملحمة سلك فن السرد سبيل التطور نحو النظر الى الاشياء نظرة ذاتية ونحو الرق » (نفس المرجع ص ١٢٣) .

ويرى توماس مان أن « الرواية هي الشكل الفني لهذا العصر ، وأنها باعتبارها عملا فنيا عصريا ، تمثل تلك المرحلة من النقد التي تتبع مرحلة الشعر ، وصلتها بالملحمة هي صلة الوعي الابداعي بالقدرة الابداعية غير الواعية » ويبنى أن نصيف أن الرواية باعتبارها الانتاج الديمقراطي للوعي الابداعي ، ليس من الضروري أن تختلف من ناحية الروعة وبقاء الاثر . (نفس المرجع ، ص ١٢٧) .

إن الرواية الاجتماعية العظيمة كما كتبها دكتور وثاكراي وتولستوى ودستوفسكى وبلزاك وزولا وبروست هي الفن الباقي حقا من القرن التاسع عشر . (نفس المرجع ، ص ١٢٧) .

هكذا نلاحظ أن توماس مان ، وهو أحد الاقطاب في مجال كتابة الرواية في عصرنا هذا . يعلن بكل تحمس أن الرواية ليست فقط أحد أشكال الفن ، ولكنه يرى أنها الميراث الباقي للفن في هذا العصر ، وأنها هي الشكل الذي وراث الخصائص الفنية الاساسية من الملحمة لكي يستغلها على نحو واع في الانتاج الذي يأخذ الشكل الروائي في عصرنا هذا .

ولانريد أن نعلن تحمسا الشديد للرواية مع توماس مان : وإن كنا في نفس الوقت نستطيع أن نعرف معه بأن الرواية احتلت مكانة بارزة بين اجناس الفن ، لا نريد أن نتحمس معه ونعلن أنها هي الشكل الفني المعبر عن وجدان القرن العشرين ، ويكفينا فقط في هذا المقام أن نحصل على اعترافه بأنها فن : وأنها بالفعل يمكن أن تكون موضوعا لدراسة تبحث في الأسس النفسية للإبداع الفني .

## أركان الرواية

بعد أن قدمنا الأسس التي يمكن استنادها إليها اعتبار الرواية فنا من الفنون المهمة — ان لم تكن أهمها على نحو ما يذهب الى ذلك توماس مان — يبعث الآن أن ننظر إليها نظرة سريعة من حيث هي كيان عضوي له أعضاؤه التي لا تعيش بدونها ، ولا يمكن للاديب الروائي أن ينسجها ان لم يكن على معرفة بها .

وسوف نلجأ الى واحد من كتاب الرواية الذين كانوا على وعي بأبعادها لنرى ماهي الأركان أو الجوانب التي يتصورها ذات أهمية في العمل الروائي ، ذلك هو فورستر .

يذكر فورستر سبعة أوجه أو زوايا يمكن أن تكون هي أركان هذا الجنس الفني وهي :

- ١ — الحكاية
- ٢ — الشخصيات .
- ٣ — الحبكة الروائية
- ٤ — الأعراق في الخيال
- ٥ — الشفافية<sup>(١)</sup>
- ٦ — الأبطال
- ٧ — النموذج والابتعاد<sup>(٢)</sup> (فورستر ، ١٩٦٠ ، ص ٣٢)

وتتصور أن آخرين قد يرون أن هناك زوايا أخرى لم يلتفت إليها فورستر ، وقد كان فورستر نفسه على وعي من ذلك ، ولذا قال إنه اختار عنوان حديثه عن الرواية غامضا لكي يتيح له أكبر قسط من الحرية في الحديث . ( ص ٣٢ ) .

على أننا اذا كنا نتفق مع فورستر في أهمية هذه الالوجه التي نظرها الى الرواية فنحن نضيف الى وجوهه هذه وجها له نفس أهميتها ان لم يتفوق عليها ، ذلك هو الوسيط<sup>(٣)</sup> الذي من خلاله سيتقل رؤياه الى الخارج .

والوسيط الذي نتحدث عنه هنا هو اللغة ، وبالرغم من أننا ندرك أن فورستر

(1) Prophecy

(2) Pythia

(3) Medium

كان على وعي بأن اللغة هي الأساس الذي تعالج من خلاله الرواية ، إلا أن عدم الالتفات إليها بحبائها عضوا أساسيا في الرواية ، قد جعل الذين يتناولونها أو يتناولون أي لون من ألوان النشاط الفني لا يصلون إلى النتائج المرجوة من الحديث عن العمل الفني .

وقد يكون من التصف أن يطلب أفراد حديث خاص للوسيط المستخدم في التعبير الفني ، إلا أننا لا نستطيع أن نتقدم خطوة واحدة دون إقرارنا بأهمية هذا الوسيط .

حقيقة أن معظم الذين تحدثوا عن التعبير الفني لم ينسوا أنه يتم خلال وسيط ، إلا أن تركيزهم عليه وانتباههم له لم يكن بالقدر الكافي الذي يتلاءم مع أهميته .

واللغة التي يستخدمها الروائي لنقل أفكاره ، هي لغة خاصة ، لغة قد تختلف عن لغة المسرحية من حيث أن لغة المسرحية هي لغة حوارية تسرد بضمير المتكلم ، على حين أن لغة الرواية هي لغة سردية أساسا ، ومن هنا فهي تتأخر من الوقوع في مباشرة لغة التقارير ، وهي كذلك تنأى عن أن تكون لغة تسجيلية على نحو ما تكون لغة المؤرخين . وربما كان من الملائم في هذا المقام أن نورد رأي الدكتور سوييف بخصوص لغة الشاعر إذ يرى أن استخدام الشاعر للغة هو مظهر لوظيفتها الأصلية بتأثيرها في أداة متكاملة لبناء نظام متكامل هو النحن ... وربما كان من أهم مظاهر هذا التكامل لدبه تطابق اللفظ والمعنى (سوييف ، ١٩٧٠ ص ٣٠٤) .

وربما كانت لغة الشعر هي أقرب اللغات إلى لغة الرواية التي هي على نحو ما يذكر جوزيف كونراد ونداء من مزاج معين إلى جميع الأمزجة الأخرى التي لا حصر لها ... ولكي يكون هذا النداء مؤثرا يجب أن يكون انطبعا ينقل عن طريق الحواس ... ولذلك فعلى المهدف الفني عندما يتخذ شكل الكتابة (يقصد الرواية) — أن يوجه نداءه إليه عن طريق الحواس أيضا إذا ما أراد أن تصل رغبته إلى الحرك السرى للمعاطف التي تستجيب للنداء . عليه أن يتطلع جاهدا إلى مرونة النحت ولون التصوير والتأثير السحري للموسيقى التي هي فن القنن ، فمن طريق التزج الكامل بين الشكل والمادة فقط ، وعن طريق العناية الدائمة التي لا تعوزها الشجاعة بشكل الجمل وربنها فقط ، يمكن الاقتراب من المرونة واللون ، ومن الممكن أن نجعل ضوء التأثير السحري يعمل لمدة لحظة سريعة الزوال ، على سطح الكلمات العادي ، والكلمات القديمة التي بليت وشوهدت نتيجة الاستعمال السيئ على مدى العصور (كونراد ، ١٩٧٠ ص ١٥١ — ١٥٢) .

اللغة الروائية إذن ليست فقط وعاما لنقل المادة الفكرية للرواية بل هدفها بالإضافة الى ذلك ، هو التعامل مع الاحساس البشرى على نحو ما يذكر كونراد ، وهى ليست قضايا منطقية بل تجسيد فى لكان مادى . ومن تحليل هذه اللغة الخاصة بنحقق الهدف من فن الرواية .

#### وظيفة الرواية :

قد يكون ملائما فى هذا الموضع أن نلقى نظرة سريعة على وظيفة الرواية ، لنرى أهمية دراستها هذه . ولنتبين بهذا الايضاح بعد ذلك ، حين نتعرض لعدد من المسائل ذات الأهمية المباشرة بموضوع هذه الدراسة .

وإذا كنا قد انتهينا الى أن الرواية هى أحد أشكال التعبير الفنى ، فإنه يكون من الضرورى وبالبنية القول بأن الرواية لا يمكن أن يكون لها هدف أو وظيفة تتنافى مع هدف الفن على نحو ما أوضحنا ذلك من قبل فيها ذكرنا من آراء ديوى وتولستوى والتروجيدى وسويف وتوماس مان .

وبالإضافة الى ذلك نستطيع أن نضيف عددا من الآراء ليس من قبيل الحشد ، ولكن من قبيل شهادة أصحاب الشأن .

يرى هنرى جيمس أن الرواية صورة حية للحياة . وأن الحياة لا يمكن أن تظهر على أحسن وجوهاها فى العمل الفنى . ان لم يتوفر لها الشكل الفنى المتكامل ، وإن مهمة الفن هى إبراز الحياة فى الصورة الفنية فى أجمل وأتم صورها . (هنرى جيمس ، ١٩٧٠) .

ونود هنا أن نشير الى التفرقة التى سبق أن ألمحنا إليها بين الطبيعة والفن ، وأن الفن هو إبراز الطبيعة فى علاقة مع الوعى الانسانى أو على نحو ما يذكر أبو حيان الترحيدى من أن « الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس ... وأن الموصف (أو الضان عموما) اذا صادف طبيعة قابلة . ومادة مستجيبة وقرعة مواتية وآلة متفاداة أفرغ عليها بتأثير العقل والنفس لبوسا موتقا » .

والطبيعة أو الظواهر الطبيعية قد تكون سيئة على نحو مشهد الفقر أو الحرب ولكن ما إن يتولى الفنان علاج هذا المشهد حتى يتحول الى شئ جميل ، على نحو ما نرى ذلك عند الفنان العالمى بيكاسو فى رائته «الجرنيكا» فالمنظر منظر حرب ودمار وبؤس وتشريد . ولكن الوعى الفنى هو الذى يحمله الى موضوع فى جميل ذى لبوس

مؤثق على نحو ما يرى أبو حيان في أوردناه عنه .

ويذكر جوزيف كوزراد عن الفنان أنه وعندما يواجه منظر العالم الغامض المخبر هذا بعينه ، فإنه يتزل الى أعماق ذاته ، وفي هذه المنطقة الموحشة من الضغط والنضال ، يجد اذن ما كان مستحقا وسعيدا الحظ ... فهو يوجه استنائه الى قدراتنا الاقل وضوحا ، الى ذلك الجزء من طبيعتنا الذي يحتفظ بالضرورة ... داخل الصفات الأكثر صلابة ومقاومة ... الفنان يخاطب جزءا من كياننا لا يعتمد على الحكمة ، ونتيجة لذلك فهو باقى بشكل أكثر دواما ، يخاطب الفنان قدراتنا على السرور والتعجب ، يخاطب الاحساس الكامن بالرمالة مع كل الخليفة ، والافتناع الذى لا يقهر بالتضامن الذى يؤلف بين قلوب عديدة تشعر بالوحدة ، التضامن فى الأحلام وفى المرح وفى الحزن وفى الامانى ، وفى الاوهام وفى الامل ، وفى الخوف وفى الأشياء التى تربط الأشخاص كل الى الآخر . وتربط الانسانية كلها معا ، الميت بالحى . والحى بالذى لم يولد بعد . ( كوزراد ١٩٧٠ - ١٥٠٩ - ١٥١ ) .

فالرواية توجه نداعها الى المزاج ، وعليها أن تكون رسالة موجهة من الانا — من الفنان الى الآخر ، الجمهور ، من أجل تجاوز الهوة القائمة بينها أو الصدع الذى أصاب أو يصيب العلاقة التى تربط الجميع من أجل تجاوز هذا الصدع للوصول الى وحدة نفسية هى ما يمكن أن نطلق عليه بعد أن تحقق حالة التحن — وان الخبرة بمناها الدقيق تعنى أشد درجات الحيوية فى الكائن الحى ، وهى لا تعنى الوجود المطلق داخل أحاسيسها الشخصية ، انما تعنى التفاعل التام بين الذات وعالم الأشياء ، والاحداث ، وتلك صفة رئيسية فى عالم الابداع الفنى (سويف ١٩٧٠) .

ويذكر المؤلف نفسه فى موضع آخر :

الكل يجمعون على أن الفن ذو صلة وثيقة بالحياة سواء من ناحية المنتج أو من ناحية التأثير ، وقد كان طبيعيا أن يجمعوا — الفنانون — على هذا القول لأن المشاهدة البسيطة للواقع شاهدة بصرته ، لكن المشاهدة البسيطة العابرة شئ والمشاهدة العلمية الدقيقة شئ آخر . وهم — قد مارسوا النوع الاول . ولم يقدّموا لنا ما يدل على أنهم مارسوا النوع الثانى ، بل اعتمدوا على الاستدلال المنطوق المشوب ببعض الشائعات التى تنتشر بين المثقفين حول هذا الموضوع .

يذكر المؤلف ذلك فى معرض الحديث عن أهمية الدراسة العلمية المنظمة لظاهرة الابداع الفنى فى الشر .

وإذا كان الأمر لازماً لدراسة الابداع فى الشعر دراسة علمية منظمة فانه يبدو لنا أن دراسة القصة والرواية وعملية الابداع على نحو علمى أكثر أهمية ، لا لأهمية الرواية أو القصة ، فليست توجد أهمية لجنس فنى على آخر ، ولكن لما لابس الرواية من عدم اعتراف بها أحياناً كنوع من أنواع الفن ، ولما قبل ويقال أحياناً من أن الرواية ليست فنى حاجة الى ما تحتاجه الأنواع الفنية الأخرى من مهارة وابداع ، أو على نحو ما يذكر توماس مان من اعتراف البعض بأن « الرواية الثرية ... صورة منحنطة من الملحمة الشعرية ، وهى من ناحية الشكل صورة متخلفة وفاسدة عنها ، وما الرواى إلا أخ غير شقيق للشاعر ، هو الابن غير الشرعى للشعر (توماس مان ، ١٩٦٦ ، ص ١١٢ ) .

لعلنا بهذا نكون قد حددنا الأهمية النوعية التى تسعى لأن نفرد دراسة مستقلة لدراسة عملية الابداع فى الرواية .

## الفصل الثالث

### الفعل والتعبير

كثيرة هي الجوانب التي يمكن لنا أن ندخل منها الى موضوع الفعل . ومن ثم الى موضوع التعبير ، ويقدر تعدد هذه الجوانب تبدي جوانب الحيرة عند الباحث الذي يريد أن يلم بأطراف موضوعه دون تشتت . ويصل الى هدفه دون أن يفقد السبل السليم .

ولكن اذا كان هدفنا في هذا المقام هو الوصول الى تحديد أطر ومراحل وديناميات عملية الابداع . فلما لا شك فيه ان حدود الموضوع هي التي تفرض علينا اتجاهنا نحو معالجة موضوع الفعل والتعبير وماههما في هذا المقام هو الحديث عن الأمور التالية :

- ١ - الادراك وعلاقته بالفعل .
- ٢ - الاستعدادات العقلية وعلاقتها بالفعل .
- ٣ - السمات المزاجية وعلاقتها بالفعل .
- ٤ - الاطار ودوره في الانفعال والفعل .
- ٥ - التعبير والفعل .
- ٦ - التعبير الإبداعي .

#### ١- الادراك وعلاقته بالفعل

نعتبر مدرسة الجشطت من أكثر مدارس علم النفس احتضالا بعلاقة موضوع الادراك بالفعل وقد عالج هنا الموضوع كوفكا في كتابه (مبادئ علم النفس

المشغلتي ) ، كما تعرض له اخرون يتمون الى هذا المجال ، وان كانوا ليسوا بمشغلتيين مثل كورت ليفين (الذى يتبنى الاتجاه المجال في علم النفس )<sup>(١)</sup> ودون ان ندخل في شرح الفروق بين المشغلت والمجال نستطيع ان نقرر انها قريان ، ويزداد اقترابهما حين يتعرضان لموضوع الفعل من حيث هو مرتبط بموضوع الادراك .

وفي فصلين متالين يحاول كوفكا في كتابه سالف الذكر أن يشرح موضوع الفعل ، ويخلص ما يذهب اليه كوفكا ، أن الفعل هو دائما محاولة من الكائن يقوم بها في سبيل القضاء على التوتر الناشئ عنده لسبب أو لآخر .

وبشر كوفكا إلى نوعين من الفعل :

النوع الاول — هو فعل المجال<sup>(٢)</sup> وهذا الفعل يتظم تماما بالقوى البئية أو القوى الأنابئية<sup>(٣)</sup> . ويضع في اعتباره ، ليس فقط الأنا ، بل وكذلك الظروف المحيطة وسباق الحياة الموجودة .

النوع الثاني — هو الفعل المشروط أو المضبوط<sup>(٤)</sup> وهو الفعل الذى تضبطه وتحدد أبعاده قوى الأنا<sup>(٥)</sup> ومن قبيل هذا النوع الفعل الاندفاعى ، كفعل الحيوان الجائع ؛ هذا الفعل مشروط بالأنا أو الحاجة الداخلية للحيوان ، ويبدأ اندفاعه الى الطعام بمجرد ظهوره في بئته ، أى أن الادراك هنا محدد أساسى يعطى الإشارة للفعل لكي يتم ، وغالبا ما يكون هذا النوع من الفعل خاليا من البصر والروية ، وهدفه هو الحصول على الإشباع ، على عكس أفعال النوع الأول المحكوم بأمر متعدد ، كالإطار الاجتماعي والثقافي ، وطبيعة الموقف الموجود ، والقيم السائدة ، والأيدولوجية الخاصة بالفرد أو الكائن صاحب الأمر .

هذا النوع من الفعل ، هو ما يمكن ان نسميه فعلا اراديا ، أى يتم بشعر ووعى ، وإدراك للأسباب والنتائج المتعلقة بفعله ، وهو فعل تخطيطى أى يوضع كحلقة في سلسلة حياة الكائن ، تنتم لما قلها وتؤدى لما بعدها ...

Kofka, 1936, p. 418

(1) Field Psychology.

(2) Field Action

(3) Environment-Ego Forces

(4) Controlled Action

(5) Ego Forces.



ومن الذين تحدّثوا عن الإدراك وعلاقته بالفعل بول جيوم وهو يرى أنه من الصعب الفصل بين الإدراك والفعل - الإدراك بعد منظم للفعل ، أنه يساهم في تكيف الكائن الحي مع بيئته

Guillaume, 1937, p. 123

ويشير كوفكا ( Ibid, P. 359 ) إلى أن الأشياء في المجال ، ربما استحوذت على خصائص يمكن أن تعلن عن نفسها ... إما من خلال الشكل أو اللون أو الاستخدام العملي والتي تلائم ممارسة سلطانها القوي على سلوكنا .  
ويشير سوف ( إلى علاقة الإدراك بالأطوار فيقول : ... فحين نحمل في نفوسنا عددا وافرا من الأطر ننظم بها أفعالنا جميعا ، سواء أكانت تنبؤا أم إدراكا أم هي فعل آخر . وقد أوضحنا كيف يساهم الأطار في تنظيم الإدراك والتلويق . والواقع أنه أساسي دينامي لتنظيم كل أفعالنا ، سواء في ذلك الأفعال التي يغلب عليها طابع التلق كالإدراك ، والأفعال التي يغلب عليها طابع الإصدار كالتركلم .. ( سوف ١٩٧٠ ، ص ١٦٣ ) ..

وفي موضع آخر يقول المؤلف نفسه وأجلس في حجرتي فأراني أمامي كتابا ه لم أر هذا الكتاب نفسه من قبل ، لكنني أعرف أنه كتاب ، بمجرد رؤيتي له دون حاجة إلى من يفهمني ذلك ، ... وهنا تساءل كيف ندرك الأشياء ؟ كيف يكون موضوع إدراكنا جديدا ؟ ومع ذلك أعرفه ! يقول المحرم الدكتور مراد أن الاحساسات الراهنة غير كافية لتحقيق الإدراك ، لأن هذا الإدراك ليس مجرد انطباع صورة الأشياء في الذهن ، بل استجابة معينة للاحاساسات الراهنة ، ومن ثم فلا بد من أن يستخدم الشخص المدرك معلوماته السابقة وأن ينظر إلى الحاضر في ضوء الماضي ( مراد ، ٤٨ ، ١٦٣ ) ويقول كوفكا إننا ندرك العالم منظرا لا مجرد مجموعة من الاحساسات بلا نظام ولا تماسك ، ولعل أبسط مظهر لهذا التنظيم عملية التصنيف ، ولست أعني التصنيف كعملية موجهة بممارستها الشخص بطريقة مشعور بها بل هي خارجة عن مستوى الشعور ، ولا يرتفع لهذا المستوى سوى نتائجها ( Koffka, 1936, p. 349 )

وبين كوفكا أن الأطار ذو تأثير في مضمونه إلى درجة أن هذا المضمون يتغير دلالاته إلى حد بعيد بتغيير إطاره ، وضرب مثلا لذلك الإطار في مجال الإدراك البصري ، فإنه يساهم في تحديد الشكل الداخلي فيه بحيث يتغير معنى هذا الشكل بتغير الأطار الذي يحويه ، مع أنه هو نفسه لم يمر عليه أي تغير ، ولا شك أن للإطار أهمية كبيرة في توجيه عملية الإدراك ، وإذا كان الإطار الخارجي ، أي في مجال المدركات

الخارجية له هذه الاهمية فان الاطر التي نعملها في أذهاننا تؤثر مثل هذا التأثير على ما نختزن من معلومات وما نتلقى من مدركات أيضا (سوف ١٩٧٠ ، ص ١٦٠) .

على أننا نميل الى الاتفاق مع جيوم على أنه يصعب الفصل بين الادراك والفعل . ولكن هذا يرتبط بأمور أخرى ، لتحاول أن نتابعها ..

## ٢ - الفعل والاستعدادات العقلية

أوضحنا فيما سبق بإيجاز العلاقة بين الادراك والفعل ، ولا بد ان هناك من يسأل ، لماذا أهملنا الحديث عن الانتباه ، وهو المدخل الى الإدراك ، والحقيقة أن الانتباه ، اذا كان هو بالفعل المدخل او السيل الى الفعل ، الا أننا نميل مع ذلك الى اعتبار الانتباه متعلقا بالقدرات العقلية اكثر من تعلقه بالفعل .. وإن كان في النهاية ، وبسبب هذه العلاقة ، يؤثر في اتجاه وطبيعة الفعل .

يقول الدكتور مراد في هذا الصدد : ... جعلنا من دوافع السلوك نقطة البدء في دراستنا ، ورأينا أنه لا بد من حوافز لإحداث السلوك وتنشيط الوظائف السيكولوجية . والارادة هي من بين هذه الوظائف أكثرها صلة بالحوافز ، لأنها في الواقع تنظم هذه الحوافز . ولا يتم تنظيم الحوافز الا بانضمام البواعث اليها بفعل تهذيب المجتمع للحوافز البيولوجية ، ويتضح لنا .. أن الإرادة ثلاث نواح :

١ - ناحية بيولوجية تقضى بدراسة عملية الكف وما يصاحب الانتباه من تكييفات عضوية وعضلية .

٢ - ناحية سيكولوجية تؤدي الى دراسة الدور الذي تؤديه الدوافع في تركيز الانتباه أثناء تشييط الوظائف السيكولوجية من ادراك وتذكر وتفكير .

٣ - ناحية اجتماعية يتضح فيها الدور العام الذي تقوم به البواعث الاجتماعية التي تكيف تطور العمل الارادي وتعين شرط تنفيذه . (مراد ، ص ٣٢٣) ..

نلاحظ في هذا الصدد الإشارة الى أن تركيز الانتباه له علاقة بتشيط الوظائف السيكولوجية .

وإذا كان للانتباه هذه الاهمية ، من حيث تعلقه ، بالادراك ، والقدرات العقلية وبالفعل فعل أى نحو يمكن لنا ان نضعه في مكانه وحجمه اللامثين ؟ .

يقول كوفكا إننا لافعل فحسب ، ولكننا نعلم لماذا نفعل

( Ibid, P. 382 )

ويذكر كوفكا أيضا في موضوع آخر أن قوى المجال هي التي تحرك الحركات الجسمية للكائن ( P. 375 ) وإن كان من الضروري أن

فذكر أن نشاط المخ له هو الآخر تأثيره .  
وإذا كان الانتباه هو المفتاح الى الإدراك : وإذا كان الفعل غالبا ما يتم بناء على شروط إدراكية واضحة ، فإنه من اللازم أن نذكر أن الفعل لا يتم بدون قدرات عقلية معينة ، وبدون قدرات بدنية محدده .

فلكي تتكلم لا بد من سلامة مراكز اللغة . وإذا أردنا القيام من وضع الجلوس أو الحركة من وضع الثبات ، فلا بد من توافر عدد من القدرات . تأزر الساقين مع باقي الجذع ، وربما احتجنا الى تأزر العينين ، أو باختصار لا بد من توفير قدر كبير من التأزر الحسي والحركي لكي تتمكن من إتمام فعل الحركة من موقف الثبات . في نفس الوقت ينبغي أن يكون انتباهنا مركزا وموجها إلى إتمام الفعل ، وإلا طاشت حركتنا وفشلنا في أن نحقق ما نريد .

بالإضافة الى ذلك لا بد من وجود عدد من القدرات العقلية الأخرى ، القدرة على التفكير ، والقدرة على التأليف ، على نحو ما يذهب د . مراد ( مراد ص ٢٥٢ )

هذا بالإضافة الى القدرات التي كشفت عنها الدراسات العالمية المتعددة في مجال الذكاء العام والقدرات الخاصة . وفي مجال القدرات الابداعية

Guilford, 1957: 1971; Guilford & Merrifield, 1960.

ودون أن نتحول عن موضوعنا الرئيسي لتفصيل القول في هذه القدرات ، يكفي أن نشير بإيجاز الى أن الفعل لا يمكن أن يتم إلا إذا توفرت القدرات اللازمة للقيام به ، سواء كانت هذه القدرات عقلية — أو عضلية .. الخ ، ونحن نقصد « بالفعل » في هذا المجال ، الاداء أو التنفيذ ، لا مجرد التفكير أو التنية أو التخيل ، وهذه الأنشطة ، وإن كانت هي الأخرى أفعالا — إلا أنها أفعال ذهنية — وهي ما يمكن لنا أن ندخلها في مجال حديثنا عن التخيل .

وبذكر أينك وجود عدد من الدراسات الحديثة تذهب الى وجود علاقة بين الفكرة أو صورة الحركة ( Image of the Movement. ) وبين العضلات التي تنفذها . أو بعبارة أخرى فكرة الحركة . غالبا ان لم يكن دائما ، يتبعها أو يصاحبها حركة تستخدم نفس العضلات التي تتضمنها الحركة الخيالية .

(Eysenck, 1966, P. 195)

ويذكر أينك في نفس السياق : انه في اختبار مثل اختبار تمايل أو اهتزاز

الجسم (Body Sway) من السهل ان نلاحظ ان العامل الفعال المسبب للحركة هو صورة هذه الحركة في عقل المفحوص .  
ويكفي في هذا المجال التأكيد على أهمية التنبيه الى العلاقة بين القدرات وبين الفعل وربما عدنا في موضع قال : إلى تفصيل القول في بعض متعلقات الفعل .

### ٣ - الفعل والجانب المزاجي للشخصية

سبق ان عرضنا في الفصل الأول للنتائج التي أظهرتها دراسات متعددة عن علاقة السمات المزاجية بالإبداع . وقد أوضحنا انه من الأهمية بمكان الانتباه الى ان السمات المزاجية ذات علاقة واضحة بالسياق الإبداعي للشخص ، ولكن الأهم من ذلك ان الإبداع بوجه عام يتم في شكل وثبات يتحكم فيها مستوى التوتر النفسي الذي يتعرض له المبدع . وفي الخط الإبداعي للمبدع يمكن التعرف على عدد من المنخفضات وعدد من المرتفعات يتحدد شكلها سواء كانت مرتفعات أو منخفضات ، بقوة التوتر واتجاهه . ( سوف ، ١٩٧٠ ص ٢٨٨ )

وقد أوضحنا من قبل كذلك أن برونر ذكر أن الدافع<sup>(١)</sup> له تأثير كبير في الإبداع .

وبذكر إيزنك عددا من الدراسات اهتمت ببيان العلاقة بين بعض السمات المزاجية وعدد من الاختبارات الموضوعية (الحركية) ولما ذكره إيزنك مايلي :

#### أ القابلية للإعطاء<sup>(٢)</sup>

والاختبار المستخدم لقياس هذه السمة هو اختبار اهتزاز أو تمايل الجسم Body sway ومن تجربة أجريت لبيان العلاقة بين العصائية والدرجة التي يحصل عليها المفحوص على هذا الاختبار ، فيما يذكر إيزنك .

لاحظ وجود ارتباط كبير بين القابلية للإعطاء ، على نحو ما يفهمها هذا الاختبار ، وبين العصائية .

---

١. نرجع هذه الفكرة في أساسها الى ج. ف. هيرت J.F. Herbart في أواخر القرن التاسع عشر

(Murphy. 1938, p. 46)

(1) Impulse

(2) Suggestibility.

والذى يهتما في موضوع القابلية للإبداع وعلاقتها بالعصائية (Eysenck, 1966) ، هو أن الاختبار الذى أجري لدراسة القابلية للإبداع هو اختبار حركى ، أى أنه يدور حول الفعل أو الاداء أو الحركة الخارجية الظاهرة لجسم المفحوص ، وإذا ثبت أن هناك علاقة بين العصائية ، وبين حركة جسم الشخص أو أدائه الفعل ، سواء كان ذلك في سياق القابلية للإبداع أو في سياق اتجاه وجداني أو مزاجي آخر ، فانا يمكن أن نعد بصرنا الى حركة المبدع حين يمارس نشاطه الابداعي أثناء الكتابة أو قبلها . أن المبدع في حركته من أجل الوصول الى درجة الاندماج يقوم بما يشبه الإيماء الذاتي ، أنه يدخل في ما يمكن لنا أن نطلق عليه موقف العمل ، فهل هذا الإيماء الذاتي المهد لفعل الابداع هو نفسه المرتبط بالعصائية ؟ وفي أى مستوى يرتبط بالابداع أو بالعصائية ؟ وهذا ما قد يتضح بصورة أكبر عندما نتعرض نتائج هذه الدراسة عن الابداع في الرواية .

## ب مستوى الطموح

يذكر ايزنك أنه في دراسة عن مستوى الطموح وعلاقته ببعض السمات المزاجية ، باستخدام اختبار موضوعي (حركى) أيضا وجد أن العلاقة بين العصاب ومستوى الطموح علاقة منحنية <sup>(1)</sup> أكثر منها مستقيمة ، وقد لوحظ أنه عند تقسيم عينة العصائين الى انطوائيين <sup>(2)</sup> وانبساطيين <sup>(3)</sup> أبدت المجموعات اختلافا ظاهرا . فقد حصل الانطوائيون على درجات عالية على مستوى الطموح بينما حصل الانبساطيون على درجات منخفضة على نفس السمة ، أما الاسوياء <sup>(4)</sup> فقد حصلوا على درجات متوسطة بين هاتين المجموعتين .

إن الاختبار الذى استخدم في هذا المجال أيضا هو اختبار حركى وهو في نفس الوقت يتعلق بشكل ما بظاهرة الابداع ، من حيث هي عملية أدائية ، ممتدة ، تعبر عن طموح صاحبها وإذا كان الانطوائيون ذوى طموح مرتفع ، بناء على النتائج التى أوردها ايزنك ، فقد ظهر في الدراسة التى أجراها عبد الحليم محمود أن الانبساط يرتبط

(1) Curve Linear

(2) Introverted

(3) Extraverted

(4) Normals

ارتباطاً سالباً ببعض قدرات الابداع ( المرونة والطلاقة ) ويضرب عبد الحليم محمود هذه العلاقة بقوله : ..... على ان هذه النتيجة التي حصلنا عليها تبدو على قدر من المعقولة ، لاسيما اذا علمنا أنها تشير الى ترجيح أن تكون المستوى المرتفع من الانبساط ، في حالة توازن قدر كبير أو متوسط من قوة الأنا . مشتت للتفكير الذي يسم بالمرونة الثقافية . والطلاقة (عبدالحليم محمود . ١٩٦٨ ، ص ٢٩٦ — ٢٩٧ ) .

### جـ . عدم انتظام الاستجابة الحركية

لوحظ أنه تحت الأنصباب الوجداني<sup>(١)</sup> يوجد عدم انتظام<sup>(٢)</sup> في العمليات الحركية ، وأن عدم الانتظار هذا يمكن أن يلاحظ لدى العصائين بأكثر مما يلاحظ لدى الأسوياء . وقد دلت الدراسات التي ذكرها أيزنك على صحة هذا الرأي . وقد وضع منها أنه توجد فئتان من الأشخاص : فئة تظهر الكف تحت تأثير الانصباب . وفئة تظهر الاستشارة تحت الظروف المشابهة .

ويذكر أيزنك ان الانطوائين يميلون لاختلال القلق ، ولأن يكون لديهم مستوى أعلى من الطموح وألا يكونوا راضين عن أدائهم ، بينما يميل الانبساطيون الى عدم الاكتراث ، ولأن يكونوا ذوي طموح منخفض ، ومتوافقين مع أدائهم العادي مها كان فقيرا (Ibid. PP. 110-112)

نتهي من هذه الإشارات الى التأكيد على وجود علاقة واضحة بين السمات المزاجية وبين الأداء أو الفعل ، على نحو ما وضع لنا ذكره هانز أيزنك .

ويرتبط بهذا ، بشكل ما ، النتائج التي توصلت اليها تسيجارنيك عن الاعمال المكتملة والاعمال غير المكتملة ، وهي تشير الى أن التوتر النفسي عامل أساسي ومهم في الحالة النفسية المصاحبة لانجاز العمل ، وكيف ان الشخص يظل متوترا في حالة عدم اكتمال العمل الذي بدأه ( Zeigarnik. B. 1938 ) .

وقد وضع هذا التوتر جليا لدى باتريك عند دراستها للعمل أثناء الابداع كما تأكد لدى سويف وجود الحالة التوترية ، منذ بداية التفكير في كتابة القصيدة ، وأثناء كتابتها ، بل وبعد الانتهاء منها كذلك ، وانتظار نتيجتها أو صداها لدى الآخرين ..

(1) Emotional Stress

(2) Disorganization

ونحن نميل في هذا المجال الى اعتبار الحالة المزاجية ( وربما كان التوتر النفسى هو محورها ) أساسا منها في إنجاز الفعل . فما لم تتوفر درجة من التوتر النفسى لدى الشخص تجعله باستمرار في حالة تحفز ، لولا توفر هذه الحالة لاستسلم للكسل واستكان الراحة .

على أننا اذا كنا نضع هذه الافكار موضع الفروض ، فاننا نطمح الى اختبار صدقها من خلال دراستنا عن الابداع في الرواية .

#### ٤ الاطار ودوره في الانفعال والفعل

سبق أن أوضحنا أن الاطار له أهمية خاصة في الادراك ، والاطار الذى نحدثنا عنه في مجال الادراك هو الاطار الذى يحيط بالمدرک ، وقد ألتصا الى وجود أطر ذهنية نعملها في عقولنا ، تؤثر هي الأخرى في طبيعة ما ندرك من أمور .

ويشير سوفيت في مجال القدرة على المحاكاة ، وهي المقدمة الضرورية للفعل ، يشير الى رأى كوفكا من أن كثيرا مما نتعلمه ، انما نتعلمه بوساطة المحاكاة القائمة على تفهم النماذج ( Копка، 1931، P. 339 ) ثم يعلق على رأى كوفكا بأن هذا صحيح بالنسبة للطفل والبالغ ، لاسيما فيما يتعلق بتعلم المهارات الحركية والتعبيرية ... وبوادر المحاكاة تبدو منذ الشهور الاولى في حياة الطفل ، حيث يشم ردا على ابتسامة أمه ، ويكيى اذا سمع صوت بكاء طفل آخر يكيى . الا أن هذه المحاكاة المبكرة لا تقوم على تفهم للنماذج ، ولكنها على كل حال دليل على مدى العمق الذى تصل اليه جذور هذه الوظيفة في نفوسنا ، اذ من الواضح أنها تستند الى مستويات في الجهاز العصبي تحت لحائية وهذا ما يبسّ للطفل الارتباط الوجداني العميق ، بأفراد جماعته ، كما يبزّه لامتناسات أعماط تعبيراتهم بحيث يقدم نفسه الى الآخرين من خلالها ، فيسهل عليهم الاستجابة له استجابة ملائمة . ( سوفيت ، ١٩٥٩ ، ص ١٤٣ — ١٤٤ )

واذا كان للنموذج المدرك هذه الأهمية الكبيرة في القدرة على المحاكاة ، ونحن نعلم أن النماذج التي يتعرض لها الطفل ، إنما تكون جزئيات الإطارات الاجتماعية والطبيعية الذى يحيط به ، اذا كان ذلك كذلك . فعليا إذن أن نقرر أن الاطار يلعب دورا هاما في الأفعال الانسانية . ابداعية كانت أو غير ابداعية . وهذا ما يوضحه بعد ذلك الدكتور سوفيت حين يتابع كوفكا في حديثه عن طبيعة المحاكاة بقوله « ... والقدرة على المحاكاة تعنى أن « صيغة ادراكية » معينة استطاعت أن تنفذ إلى السيطرة على نخط معين من

المفعل ، في حين أن المدافع الى أى فعل معين — حتى فعل المحاكاة نفسه — يمكن أن يصدر عن عوامل أخرى متعددة . وطبيعى أنه كلما كان الكائن بدائيا كانت العوامل المؤثرة في أفعاله قليلة نسبيا ، وبالتالي كانت الغلبة في معظم الأحيان للتأثير الوارد عليه من الصيغة المدركة . . . وتتضح هذه الحقيقة نفسها من زاوية أخرى ، فعندما أكون متعبا أتناوب بمجرد رؤيتي شخصا آخر يتأهب أمام نظري ، ولكنى عندما أكون نشيطا وأرى شخصا آخر يتأهب ، فإننى لا أتناوب ... وفي مستويات السلوك العليا يبدو الفرد عاجزا عن محاكاة الفعل الذى لا يفهمه ، وإلى جانب ذلك نلاحظ أن قدرة الطفل على محاكاة الأفعال تزداد بشكل واضح ، إذا ما استمنا باللغة على تقديم هذه الأفعال إليه ، وأفهمناه بالقدر الممكن جوانبها الجوهريّة

( Ibid, PP. 336-38 )

ويعلق سويف على كلام كوفكا بقوله « ... إذا سيطرت على الإدراك صيغة إدراكية معينة فإنها تولد صيغة حركية ماثلة ، فتكون الحركة نسخة من الإدراك . وكلما ارتقى الكائن تعددت الماثلك بين الجهازين — وتعددت العوامل التى تحدّد مجرى التأثيرات بينها ( سويف ، ١٩٥٩ ، ص ١٢٥ ) .

والصيغة الإدراكية التى يتحدث عنها الباحث في هذا المجال هى ما نعتبره جزءا من الإطار ، وتزداد هذه الصيغة ثراء بقدر ما تنضج لتوالى حدوثها في مجال الفرد ، إلى الحد الذى تصبح فيه جزءا من عاداته الإدراكية ، وبالتالي تصبح الصيغة الحركية المقابلة لها جزءا من عاداته الحركية ، أى عاداته المتصلة بالفعل .

وإذا كنا قد ركزنا على المحاكاة ، وعلاقتها بالإطار للمدرك في عالم الانسان وحصة ذلك بالفعل ، الذى يقوم به الكائن انطلاقا من هذا الموقف ، فذلك لأننا نرى ان المحاكاة هى أساس من أسس الفعل من حيث هى قناة التدريب الأولى ، ومع ذلك فأهميتها لا تنتهى بانتهاء المواقف التعليمية او التدريبية ، بل انها تظل ذات أهمية بالغة حتى في المواقف التى لا يكون ثمة موقف يراد محاكاته بفعل ، فمثلا في الموقف الذى يراد فيه إنشاء حركة أو فعل دون وجود سابق فعل مماثل ، يلجأ الفرد الى ذخيره السابقة ويفتش في ذاكرته ، عن الصيغ الإدراكية القرية من الفعل المراد إنجازها ، وحتى في حالة عدم عثوره على نموذج أو إطار مماثل ، فإنه يلجأ إلى خياله ، بنى فيه صيغة ، ويبدأ في محاكاتها بالتنفيذ ، وهذا ما سوف يتعمق عندما نتابع الكتاب في مراحل تطور عملية الابداع لديهم .



وزيد الدكتور سوف هذا الرأي وضوحاً حين يذكر أن « علاقة الاطار بالأنا علاقة دينامية أصلاً وليست معرفية » ، فأننا لا أدرك هذا الشيء على أنه كتاب لأننا نذكر بوضوح أننا رأيت ما يشبه من قبل آلاف المرات ، واستنتج على أساس هذا التشابه بنوع من القياس أن هذا الذي أراه ( كتاب ) بل إنني أدركه هكذا مباشرة ، ففعل الإدراك ينتج هذا الانجاء دون ما معرفة واضحة بالأساس الدينامي الذي يعين هذا الانجاء ، وربما بدا ذلك بشكل أشد وضوحاً في عملية التعبير اللفوي ، فما لاشك فيه أنني عندما أتكلم إنما أمارس فعلاً منظماً ، والاساس الدينامي لهذا التنظيم هو الاطار اللفوي الذي اكسبه باكتساب اللغة ، ومع ذلك فأننا أتكلم بدون أن أفكر في هذا الأساس أو أقيس الكلمات واحدة بعد الأخرى على ما سبق أن تعلمته ( سوف ١٩٧٠ ، ص ١٦٤ - ١٦٥ ) .

ويذهب الدكتور مراد مذهباً قريباً من ذلك حين يقول في معرض حديثه عن الإلهام وعلاقته بالإطار أو الترية التي أنبته يقول « ... فالإلهام يصدر عن الشخص ولا يلد له من تربة التربة التي سينبت فيها ، فإن أرباب الفن الذين يحدوثنا عن المهامتهم المحافظة ينسون عادة أن يذكروا لنا أبحاثهم السابقة ، ومحاولاتهم العديدة وكل ما قاموا به من القراءات والملاحظات والتأملات التي تدور حول المشكلة التي تشغل ذهنهم ، وربما ينتسبون الإشارة الى هذه المحاولات الشاقة لكي يرفعوا من قدرهم وحرصاً منهم على ألا يطلعوا العامة على الوسائل المتواضعة التي يلجأون إليها في إخراج المعاني والافكار في زياها النهائي » ( يوسف مراد - ١٩٥٧ ، ص ٢٥٠ ) .

والترية التي يتحدث عنها هنا الدكتور مراد هي التي تشكل الاطار الثقافي والاجتماعي الذي يؤثر فيها بعد في المهامات الفنانين والطلماء المبدعين ، والاطار الذي يكونه المبدع أو حتى الشخص العادي ، يتم بالتفاعل بينه وبين البيئة التي يعيش فيها ، أي أنه يتكون بمجهود إيجابي وموجه . وكلما ازدادت قدرة الشخص على توجيه نشاطه لاكتساب الأطر الملائمة لنوع أهدافه ، اقترب من الشجود في تكوين الأطر المطلوبة ، واقترب بنفس القدر من إصدار الافعال الابداعية المتعلقة بالأطر التي استطاع أن يكونها . وأحياناً ما تضارب الافعال نتيجة تضارب الأطر ، ومن هنا قد يحدث إحباط ولا تتم الأعمال بصورة محددة . وهذا ما يشير اليه د . سوف بقوله « ... ولما كنا نقول أن الإطار عامل تنظيم لفعل الشخص ، فمن الميسور أن نستنتج أن هذه الأطر قد تضارب أحياناً اذا كانت تتعلق بمستويات من النشاط متقاربة . أضرب مثلاً لذلك الشخص الذي تعلم عدة لغات ، فإن تعبيره يضطرب في بعض الأحيان ، وقد

يكون الاضطراب واضحا يظهر في كونه يعبر عن كلمة بلغة أخرى غير اللغة التي كان يتحدث بها منذ لحظة ، وقد يكون أشد خفاء ، فيظهر في كونه ينطق اللفظ من إحدى اللغات بلهجة نطق اللفاظ في لغة أخرى .. ومع ذلك نستنتج ان الاطار الذي من شأنه ان يسيطر على توجيه الفعل ، يلزمه درجة معينة من القوة يفوق بها سائر الاطر ، وعلى هذا الأساس نستطيع أن نستنتج أن الشاعر بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة يحمل إطارا شعريا أقوى من كل أطر التعبير الأخرى ( سويف ، ١٩٧٠ ص ١٧٥ - ١٧٦ ) .

يكفيها هذا القدر من الحديث عن الاطار . مؤقتا ، وقد تعود إليه مرة أخرى عند حديثنا عن النتائج التي توصلنا إليها دراستنا الحالية ، لنرى علاقة الاطار بنوعية الاتاج النرى الذي ينتج كفعل لكاتب القصة . ولتقدم الآن خطوة أخرى نحو تفصيل القول في الفعل ، لنرى علاقته بالتعبير .

## ٥ التعبير والفعل .

حظى السلوك التعبيري بإهتمام الباحثين من فترة طويلة ، ومازالوا مهتمين به حتى الآن من حيث أنه ذلك الجانب من السلوك المهم بشكل الفعل وإيقاعه ( جنورة ، ١٩٧٧ ، ص ٧٦ ) وحيث أن مجال دراستنا هو الإبداع من خلال وسيط لفظي فإننا سوف نهتم في هذا المجال بالتعبير اللغوي . حيث أنه هو المجال التعبيري المتعلق بدراستنا . وفي هذا الاطار يمكن لنا النظر في اللغة كفعل أو كنتيجة للفعل ، أو مقدمة للفعل .

يقسم سكر السلوك اللفظي<sup>(١)</sup> في اطار تميزه بين العادات اللغوية من حيث هي وظائف أو صور لغوية إلى فئتين فئة يطلق عليها اسم ( Mand ) - فئة أخرى يطلق عليها اسم ( Tact ) ( Munn, 1966, P. 443 )

والفئة الأولى من العادات اللفظية هي التي تعبر عن طلب أوامر ، في حين تعبر الفئة الثانية عن أسماء وأوصاف ، والذي يهتما في هذا المجال ، ليس هو الصفة النحوية للغة ، من حيث هي تعبير عن أوصاف وأسماء ، أو هي تعبير عن مطالب وأوامر وإنما الذي يهتما في الأساس هو طبيعتها من حيث هي نشاط يقوم به الإنسان

(١) Verbal Behavior

معبرا به من وجهة نظره أو رأيه . ومحاولا التأثير به فى غيره .

والتعبير هو الفعل المعبر عن الحالة النفسية للشخص . سواء تم التعبير بالحركة أو اللغة أو أى وسيلة أخرى . ومن ذلك مايراه ايزنك حين يذكر أن المقاييس النفسية المعدة لقياس التعبير . تعطى نتائج على قدر من الثبات توضح الفروق القائمة بين المجموعات العلاجية ( Fysenek, 1966, PP. 234-43 ) .

ولعله من اللائق فى هذا الموضع الإشارة إلى أن التعبير هو ثمرة عديد من الوظائف النفسية ، وإذا كنا نحاول معالجته كمنه مستقل . فليس يعنى ذلك على الإطلاق أن هناك استقلالا له أو لغيره من جوانب السلوك . وإنما نحن نقوم بذلك فقط بقصد إمكان المعالجة . ولقد عبق أن أوضحنا عند حديثنا عن الإطار . كيف أن المحاكاة كوسيلة لاكتسابه . تساهم بشكل كبير فى تكوين الصيغ الإدراكية . وبالتالي فى تكوين الصيغ الحركية . وأشرنا كذلك إلى أن اكتساب الصيغ اللغوية يتم عن طريق المحاكاة .

ومن المهم ادراك أهمية وقع حركة أو إيماءة أو إشارة ما عند اصدارها ، وهذا الوقع الذى ندركه مقدما لدى الآخرين . قد تم لنا التعرف عليه من خلال الأطر التى كونها . وأصبحت عاملا هاما وقملا فى إمكان التواصل بيننا وبين الآخرين .

والتعبير يرتبط ارتباطا كبيرا بالحضارة ويذكر د . أبو زيد «أن الأنماط اللغوية ليس عملها هو تحديد المبركات الحسية والتفكير . ولكن عملها هو توجيه الإدراك والتفكير فى اتجاهات معينة مأثوفة . مستعينة فى ذلك بالأنماط الثقافية الأخرى .... وتختلف طرائق وأساليب التفكير فى المجتمعات المختلفة من حيث أنواع الرموز التى يستخدمها الناس فى هذه المجتمعات وأنواع الأشياء التى يعتقدون بأهميتها بالنسبة لهم . وكذلك فى الطرق التى يمثلون بها لأنفسهم العالم الفيزيقي والاجتماعي والأخلاقي الذى يعيشون فيه . » (أحمد أبو زيد . ١٩٧١ ) .

ويذكر الدكتور عبد الحميد يونس أنه وإن كانت سميزات الشخصية أو مقوماتها تنضج من الكيان اللغوي فإنه «ليس معنى ارتباط اللغة بالشخصية على هذا النحو أن تنزل الكائن الإنسانى بقسماته اللغوية من محيطه الثقافى واللغوى ، فإن هذه الشخصية عضو فى جماعة لغوية بذاتها وهذه الجماعة هى التى أمدت الشخصية بمعجمها اللغوى ، وبماهجها على التركيب والتأليف » (عبد الحميد يونس . ١٩٧١ ) .

ينصح لنا من هذه الإشارات أن اللغة لا تنشأ من الفراغ . لأنها بحكم تعريفها . هي الأداة المستخدمة في التواصل أو أداة الاتصال . ولكي يتم الاتصال . لابد من أساس مشترك يمكن الالتقاء عنده . ومن ثم كان التعبير اللغوي هو وسيلة اتفاقية يتم عن طريقها إبراز المعنى أو الفعل المطلوب توصيله إلى الآخرين . ومن ثم فلنا أن تصور بالتالي أن الفعل الذي يراه التعبير عنه . هو بالتالي شكل متفق عليه من الجماعة التي تتعامل به . ولتأخذ لذلك مثلاً بسيطاً : فرغ اليد بمحاذاة الأذن حركة تعبر عن التحية . والتلويح بها في القضاء بشكل معين يعبر عن التهديد . وحكمها على الأنف يعبر عن الإثارة ورفعها إلى أعلى وأسفل يعنى النداء بالقدم . وكل هذه التعبيرات التي تستخدم اليد كوسيلة لها . هي تعبيرات اتفاقية . ويمكن أن تعنى معاني مختلفة في ثقافات أخرى . ومن هنا كان لنا أن نؤكد على العلاقة الوثيقة بين أداة التعبير وبين الظروف الثقافية والاجتماعية . التي تستخدم فيها هذه الأداة .

وقد ثارت خلافات حول ماذا كانت اللغة أداة للتعبير أو نقل الأفكار والمشاعر والصور الذهنية إذ يرى كانتور Kantor أن هذا الاتجاه خاطئ ، في الوقت الذي يختلف معه سكر وبعض الباحثين الآخرين ممن يرون أن السلوك اللفظي يمثل السلوك الاداني . فمثلاً . السلوك اللفظي التلقائي عند الطفل يمكن أن ينضج في نظر سكر لعملية تدعيم اجتماعية ، إذ يتعلم الطفل أن أحداث بعض الأصوات التي تشبه . ظاهرياً على الأقل . بعض الأصوات المقبولة اجتماعياً لبعض الكلمات مثل ( لين أو ماء ) يؤدي إلى إثابة بالتشجيع أو بمظهر رغبة أو الحصول على الأشياء التي أشار إليها . ومن هنا تقوى هذه الأصوات أو الكلمات . أما الأصوات الأخرى التي لا تكافأ بهذه الصورة فإنها تنطفئ بالتالي . ويمكن أن يمتد هذا التفسير الذي ذهب إليه سكر ليشمل كل الظواهر اللغوية . ( غنيم ، ١٩٧١ ) .

على أن هذه الخلافات بين علماء النفس حول اللغة ، ليس لها أن تصرفنا عن اعتبار أن اللغة أسلوب اجتماعي للتعبير عن الاحتياجات .

وإذا كانت اللغة تعبيراً عن فعل . فهي بالتالي دعوة إلى فعل أي أنها ذات وظيفتين . وظيفة لدى المعبر ووظيفة مطلوب امتثالها لدى السامع . وهذا هو جوهر عملية الاتصال من خلال التفاعل فيما يشير كرونكهائيت Kronkhit . 1976 . p. 49 على أن هناك نقطة أخرى سبق أن أشرنا إليها عند حديثنا عن لغة الرواية . وهي أنه من الضروري على نحو ما ذكر جوزيف كوزنراد استخدام اللغة في الرواية

استخداما خاصا بحيث تعطي ما يعطيه النحت والموسيقى والالوان من احساسات تسهم بالاضافة إلى ما تشمله من أفكار - فى التأثير فى فكر ووجدان الملتقى . وهذا هو أساس التعبير الابداعى .

## ٦ التعبير الابداعى

ذكرنا فيما سبق أن الغاية الأساسية من الفعل الابداعى هى نقل خبرة . رؤيا المبدع إلى الآخرين ، وذلك بقصد الوصول إلى الحالة التى استقر الاتفاق على اعتبارها حالة النحن . والحقيقة أن هذا لا ينطبق فقط على فعل الابداع ، بل هو ينطبق على كثير من أفعالنا ، وإذا كان القصد من التعبير على نحو ما أوضحنا من قبل هو التوصيل أى نقل الخبرة أو المعنى من مصدر إلى مصدر آخر بقصد إثارة خبرة أو معنى آخر لدى المصدر الأخير ، فما هى تلك الظاهرة . ظاهرة التوصيل ؟

يقول ريتشاردز فى معرض حديثه عن ظاهرة التوصيل ..... لابد للناس من أن يعرف بعضهم بعضا معرفة طويلة متنوعة . وأن يكونوا شديدي الالفة فيما بينهم . وأن يتحقق الكثير من التشابه فى معظم ظروف حياتهم ، وبالأجبال يلزمهم مقدار هائل من التجربة المشتركة لكي يتمكنوا من التفاهم أو من أن يوصل أحدهم تجاربه إلى الآخر ..... فيدون هذا التشابه يستحيل التوصيل ..... وفى الحالات المعقدة لابد لوسيلة التوصيل أن تكون معقدة . فهذا أمر لا مفر منه . إن تأثير الكلمة الواحدة يتفاوت حسب الكلمات الأخرى التى ترد هذه الكلمة بينها . فالكلمة التى يلبس معناها وهى بمفردها يحدد معناها حينما ترد فى سياق ملائم . وهذه هى الحال دائما . فتأثير أى عنصر واحد يعتمد على العناصر الأخرى التى توجد معه ، وتظهر الأهمية القصوى لهذا المبدأ حتى فى تلك الحالات السطحية من التوصيل كالتى تتضمنها مجرد عملية تمييز الحروف فى الخط . كما تظهر فى أشد صور التوصيل عمقا ( ريتشاردز .

١٩٦٣ ص ٢٣٦ ) .

وبهذا من حديث ريتشاردز العلاقة التى أشار إلى وجودها بين اللغة والإطار الحضارى الذى تظهر من خلاله إحدى مفردات التعبير .

ويمكن أن يمدنا مفهوم الاطار الذى أشرنا اليه من قبل بأساس معقول هنا الطبيعة ووظيفة التعبير الابداعى .

ان انتاج شكل من اشكال التعبير مرتبط بالدافع الذى حرك صاحب التعبير

إلى إنتاجه . وهو في نفس الوقت مرتبط بكثير من العناصر الثقافية ، والحضارية الموجودة في المجتمع ، وقد نرى رساما أنتج صورة تتمتع بالتقدير في حضارة ما ، ولكنها لا تتمتع بنفس القدر من التقدير في حضارة أخرى ، بل إن هذه الصورة نفسها قد تخطى بتقدير صاحبها نفسه في فترة دون أن تخطى بتقديره في فترة أخرى .

والتعبير الابداعي ، ليس هو تعبير الحياة اليومية ، أي ليس هو التعبير الذي يتصدى لنقل معلومة بسيطة أو معنى طارئ ، انه تشكيل العناصر الطبيعية على نحو يحيل هذه العناصر إلى فن . وهنا يكمن التعقيد الذي يثير إليه ريتشاردز .

وقد تقدم الأيام على هذا التشكيل أو التعبير الفني فيصير أمرا طبيعيا ومعتادا ، وهنا يفقد عناصر فنية ، على الأقل بالنسبة للمجتمع الذي أنتج من خلاله . فآنية الطهي مثلا ، حين انتجت لأول مرة كانت تحفة فنية . ثم تقدم الوقت فأصبحت أمرا عاديا .

ولكن ماهي المصادر الإنسانية الفردية ، التي تؤثر في التعبير الابداعي فتجعله شيئا فرديا يخص صاحبه ولا يخص فردا مواء ؟

سبق أن أجبنا على جزء من السؤال حين تحدثنا عن أن هناك عناصر كثيرة تساهم في العملية الابداعية : وأوردنا من هذه العناصر السمات المزاجية للشخصية ، والفدرات العقلية والعصبية ، كذلك ألمحنا إلى وجود علاقة بين الفعل وبين هذه الأمور . وأبرزنا بوجه خاص أن الإطار الخاص بالمدع ، والإطار الاجتماعي ، كلاهما له أثره الفعال في عملية الابداع . كما أن الأساس المشترك لادوات التوصيل له أثره الكبير في الشكل والفصون اللذين يكونان مادة التوصيل . على أن هناك جانبا آخر يساهم بقدر غير قليل في العملية الابداعية ، هذا الجانب هو جانب الخيال الذي بدوره تتحول العملية الابداعية إلى عمل تسجيلي لا يختلف كثيرا عما يقوم به المؤرخون والمؤلفون ، فما هي طبيعته ؟ وماهي الحدود التي يمتد إليها أثره في عملية الابداع ؟ هذا ماسوف نحاول الكشف عنه في الفصل القادم .

# الفصل الرابع الخيال والإبداع

## ملقمة :

يذهب بول جيوم الى أن الإبداع يتوقف على التحرر من الشبكات السابقة<sup>(11)</sup> . فحل مشكلة ما يتطلب مثلا أن يصبح أحد أضلاع مثلث مجرد مستقيم أو خط يقطع أضلاع مثلث آخر . والعصوبة لدى المبدع تنحصر في التغير الوظيفي للخط ليصبح خطا قاطعا لأضلاع مثلث مثلا بدلا من أن يكون ضلعا في المثلث وعند الرياضيين المتمكنين كما لدى المخترع التطبيقي . تتبدى مادة الفكر أكثر مرونة وأكثر تحررا من الشبكات اللصقية بالأسلوب الأول للحضارة<sup>(12)</sup>.

(Guillaume, 1937. PP.181-182)

نلاحظ أن بول جيوم في مجال عرضه لرأى الخشطين في الإبداع يميل الى أن يعطي أهمية كبيرة للمرونة المتمثلة في التخلص من العادات السابقة والأفكار للجنة . وبقدر ما يتمكن المبتكر أو المبدع من الخروج الى عام جديد متخلصا من قيود العادة والف الإدراك تتاح له فرصة كبيرة للإبداع .

(11) Innovations

(12) Presentation

وقد تبين جيلفورد وكل من درسوا ظاهرة الابداع من بعده الى أهمية المرونة بأبعادها المختلفة وأسماؤها البارز في العمل المبدع (Guiford et al. 1960)

كما يشير الكسبي اسيبون ( A. Osborne ) إلى العديد من القيود الموقفة لحركة الخيال المبدع ومن أهم هذه القيود وأبرزها قيود العادات السابقة حركية كانت أم ذهنية (Osborne, A., 1963)

ويجدر بنا في هذا المقام أن نشير الى أن عالم الابداع ليس نحرًا من كل قيد أو تحرًا على كل معيار ، بل إن الفسك بعدد من القيود هو الفاصل بين الخيال المبدع والانتباه الفصامي . هذا ما أمكن للدكتور سوييف وصفوت قرح أن يتوصلا اليه في دراستهما عن الابداع والقصاص حيث اتضح لما أن المبدع السوي يتفوق على الفصامي في قدرته على الفسك بقدر مقبول من الثبات الفكري والاستقرار العقلي . الامر الذي يمكنه من الاحتفاظ بوجهة ذهنية والتقدم منها الى الامام دون أن يدعها تنفلت منه . بعكس الفصامي الذي ربما كان السبب الاساسي في عدم تمكنه من الانجاز الابداعي هو عدم قدرته على المحافظة على اساس ذهني لافكاره وعدم قدرته بالتالي على تنسيقها (صفوت قرح . ١٩٧١ ) .

ولكن اذا كان الامر كذلك فأين دور الخيال ؟ ألا تتعارض هذه السمة مع النشاط الخيالي ؟ .

لا نعدو الصديق اذا زعمنا أن المجال مازال محالًا من الدراسة التي توجه اهتمامها لفحص العلاقة بين الخيال والمحافظة على الاتجاه . وربما كان معظم اهتمام الباحثين منصبا على علاقة الادراك بمواصلة الاتجاه . الامر الذي خلف ثغرة تحتاج الى اهتمام مركز لعبورها . على أن الجشطالتيين بوجه خاص . حاولوا أن يقتربوا نوعًا من هذا المجال على نحو ما أشرنا من قبل وعلى نحو ما أوضح رودلف أرنيهم في دراسته التي ستعرض لها فيما بعد عن جينريكا بيكاسو حيث يرى هذا الباحث أن العمل الفني لا يستطيع أن يتفتح مباشرة من النواة على نحو ما ينمو الكائن الحي ابتداء من الخلية الأولى . ولكن الأمر يقترب من أن يكون خطوات لولية من الأمام الى الخلف ومن الخلف الى الأمام . من الكل الى الجزء ومن الجزء الى الكل .

(Arnheim, R., 1962, PP. 131-132)

وبقدر ما يكون المبدع متمتعًا بقدرة على الفحص والتحليل والتركيب . وهي أمور وثيقة الصلة بالنشاط الخيالي فإنه يكون مبدعًا حقًا .



وفي مجال الرواية ، يمكن تصور أن النشاط الخيالي من أبرز مكونات العمل المبدع ، ولقد سبق أن عرفنا الرواية بأنها « حكاية خيالية ذات اتساع معين مكتوبة بأسلوب سردي »

ومن هنا كان من الضروري محاولة الاقتراب من عالم الخيال الذي يشكل أحد جوانب فعل الابداع .

والمبدع حين يميل الى استخدام خياله فإنه لا يودع عالمه الذي يعيش فيه بل هو يضع نفسه في سياق جديد ليس مصنوعا كله وإن كان طريقا غير ممهد . يختار المبدع أن يسير فيه وهو في نفس الوقت يستكشفه . ويمجده . عماه يصل من خلاله الى الموقع الذي يلتقي فيه بهدفه .

والخيال عملية ذهنية . أي تم داخل ذهن الفرد . وله مستويات يمكن لنا أن نتوقف عندها قليلا لتسكن من رسم الخريطة المناسبة له ، في علاقة مع النشاط النفسي المتعلق بعملية الابداع . سواء كان هذا النشاط متعلقا بالعمليات الفكرية المرتبطة بحل المشكلات . أو متعلقا بالانبناء والفعل والتنفيذ . أو متعلقا بمحاولة الاتصال بالآخرين للتعرف على رأيهم في الموقف الجديد ، الذي صار إليه المبدع بعد أن أبدع وليده الجديد

### التفكير والخيال :

وإذا كان الخيال عملية تمت الى الذهن أي أنها ليست أداء يتعلق بالتعامل المباشر مع أشياء الواقع فما هي العلاقة التي تجمعها الى عالم التفكير ؟

يذكر فينك ( Vinacke, 1952, P. 195) أن الإنسان يعالج عمليات التفكير على اساس محوري يتعلق قطبه الاول بالمسائل الخارجية والظروف الواقعية ويشير هذا القطب الى عمليات الفهم وحل المشكلات<sup>(1)</sup>

أما القطب الآخر فهو يتعلق بالحاجات الداخلية للفرد ، وهو ما يتضمن كل ما يتعلق بعالم الصور وأنواع كثيرة من اللعب وما يمكن ملاحظته من خلال الاستجابات للاختبارات الاسقاطية . كما ان عالم التهويم والاحلام ، مما يمت الى هذا العالم

ما هو الخيال إذن ؟

---

(1) Problem Solving

يرى البعض فيها يذكر فيناك أن الخيال هو معالجة للصور<sup>(1)</sup> والواقع أن التفكير في الموقف الخيالي إذا كان يتعامل مع الصور ويتعلق بالطبيعة الداخلية للنشاط الانساني - فإن العائد أو الغنصلة - لابد أنها تتميز عن الواقع الخارجي المستقل عن تناول الخيالي له .

فما هي الخصائص الشائعة لوقائع عالم الخيال - أو هذه الصور التي هي ميدان نشاطه ؟

يذكر فيناك أنها تتميز بعدد من الخصائص منها :

١ — أن الصورة تكون باهتة ذات تفاصيل أقل مما تكون عليه الوقائع المدركة كما أنها تكون أقل تعددا وتميزا .

٢ — تكون الصورة متأرجحة ، وحيث أنها إعادة تكوين لخبرات ماضية فهي لا نستطيع أن نمدنا بمعلومات واقعية عن الموقف أو الموضوع . بالرغم من امكان الحصول على علاقات تتعلق بالموضوع .

٣ — يتميز الحصول على الصور ، بتحايشي النهايات الخارجية . ويتم ذلك بأغلاق العينين أو سد الاذنين . الامر الذي يؤدي الى سيادة الخبرة السابقة .

٤ — الصور مستقلة عن الواقع حيث أنها غالبا عبارة عن تشكيل جديد للأشياء الخارجية .

هذا عن عالم الخيال وصوره التي تتعدد كثيرا أو قليلا عن عالم المدركات الواقعية الذي يتعامل معه القطب الاول للتفكير من خلال الفهم الموضوعي وحل المشكلات على حين يكون تعامل القطب الثاني متعلقا — فيها يرى فيناك بالاستجابة للحاجات الداخلية للفرد . حيث تكون الصور أكثر ملاءمة للتكيف والتعديل والتشكيل . مما تكون عليه الخبرات المباشرة. (Ibid. PP. 196-198)

واضح من هذه الإشارات أن الصور تقل كلما اتجه التفكير الى القطب الواقعي وقد يرى البعض أن الخيال هو مما يتعامل فقط مع الصور على نحو ما أوردنا في التعريف السابق ، في حين يتجه الفهم وحل المشكلات الى التعامل في الكلمات .

(1) The Manipulation of Images

ولكن هذا الرأي ليس دقيقا تماما فكثيرا ما تتحول الاحيلة الى كلمات . وهذا ما سوف نلاحظه في علاجنا لعملية الابداع في الرواية ، ولا خير من أن تكون الصور نفسها حتى دون وصفها بالكلمات ، تتعامل مع كلمات مثل ابطال القصة أو الحالة التي ذكرها كوككا حينما يسلط الانسان يدون أنا في الحلم فقد يتعرض الحلم لسؤال معين لا يمكن من الاجابة عليه ، ويجب عليه شخص آخر في الحلم . هذه الاجابة هي افكار في كلمات . وهي في نفس الوقت صور كونها الحلم في ذهنه وأقربها في موقف ذي خصائص واضحة . (Koffka, 1936, P. 327)

يريد فيناك أن يصل الى أنه ليس مضمون الخيال هو الذي يحدد طبيعته أو هو الذي يميزه عن عالم التفكير الواقعي . ولكن ما يميزه هو غنوه نسبيا من الحاجات الخارجية وانتاؤه بصورة أكبر الى عالم الحاجات الداخلية للفرء

(Vinacke, 1952, P. 198)

### الخيال والصور :

ولقد حظى موضوع الخيال والصور باهتمام كبير منذ أواخر القرن الماضي وحتى الآن . الامر الذي يجعل من تصدى للدراسة أى نتائج يتعلق بالخيال يتوقف كثيرا عند نتائج الدراسات المتعلقة بهذا الموضوع . قبل أن يصدر حكمه أو يتخذ قراره .

ومن الجوانب التي دار الحديث طويلا حولها التصور الارتسامي<sup>(1)</sup> وربما كانت أهمية هذا النوع من التصور للدراسة تجعلنا نقف عنده قليلا . إذ يشيع أن التصور الارتسامي هو ظاهرة تخص فقط الاطفال . فبرى جيتش أن جميع الاطفال الصغار ارتساميون . وان كان ويتشادسون يشك في هذا الرأي حيث أنه لا يوجد منج أو وسيلة تمكننا من اختبار صحة هذا المفرض

(Richardson, 1969, P. 40)

وبرى اليوت أن التصور الارتسامي يقدم بطريقة جوهرية في تنمية عقل الطفل . على نحو ما يتم ذلك في مواقف تكرار المنبة . انه يسمح بقاء الجوانب المتجسدة للاحاساس بالعالم المحيط بالطفل الى ذهنه .... وهذا النوع من الخبرة يمكنه من التعرف

(1) Eidetic Imagery

بطريقته الخاصة وفي وقت الحاصل على الامكانيات المتنوعة للاستجابات التي يخزنها  
موقف التنبؤ (Allport, 1924) نقلا عن : (Richardson, 1969, P. 40)

وهناك اشارات كثيرة الى أن الصور الارتسامية ليست فقط خاصة بعالم  
الاطفال بل انها تنمو وتنسى في مراحل العمر المختلفة وربما بوسائل صناعية فيما يرى كلوفر  
(Klaver, 1926, 1928) اذ يقترح وجود وجه أو وجوه شبه  
متعددة بين التصوير الارتسامي . والصور الناتجة عن تعاطي المسكالكين . وان كان  
ينحفظ ويذكر انه لم يتمكن من الحصول على هذه الصور تحت تأثير المخدر .

ويذكر جينش (1930) أن الأفراد غير الارتساميين  
يصدرون صورة ارتسامية بعد تعاطي المسكالكين - وهو لم يذكر أن عمر الشخص كان ذا  
أهمية تذكر في هذا المجال ، وإذا كان جينش يعتقد أن التصوير الارتسامي أكثر شيوعا  
بين الاطفال الاصغر سنا . فربما كان ذلك لخلو حياة هؤلاء انصتار مما يربطهم بعنى  
الى الواقع الذى هو مجال الفهم الموضوعى وحل المشكلات على نحو ما يذكر فيتاك .

وقد حاول بعض الباحثين التثبت من وجود الصور الارتسامية لدى الكبار  
ومنهم يوسفيلد Housfield وبارى Barry وبوردى  
Burdy, 1934 وشيخان Sheehan, 1968 . وقد أمكن بالفعل التأكد  
من وجودها بل من تعلقها بالصوت والرائحة واللمس بالإضافة الى النظر فيها يذكر  
ريتشارد سون . (Ibid. PP. 37,38)

ما هي الصور الارتسامية اذن التي تفردها هذه الامة ، وما علاقتها بموضوع  
دراستنا ؟

(r)  
ربما كان عالم النفس الالماني جينش هو أول من استخدم لفظ ارتسامي  
(اشتقاقا من اللفظ اليوناني Eidos (أى الذى يرى) - وذلك  
ليصف به نوعا من الادراك يشبه التخيل ويختلف عن التخيل اللاحق<sup>(3)</sup> ذلك لأنه

(1) Sight.

(2) Fictive

(3) After Imagery

يستمر فترة أطول ولا يحتاج الى تركيز النظر لتكوينه . ويمكن أن يتم بالنسبة لخط تينيسى معقد وتوصف تفاصيله الدقيقة في الزمن الحالى حيث يمكن رؤيته معروضا على سطح خارجى ، ولون الصورة دائما موجب (Ibid. P. 29) وواضح بالطبع أن الإدراك هنا ليس متعلقا بصورة لجسم واقعى ولكنه يتعلق بتصور فقط يتم في غياب الاصل الذى يمكن أن تشير اليه الصورة الارتسامية .

ويفرق الباحثون بين هذا النوع من التصور أو التخيل وأنواع أخرى منها التصور اللاحق والتصور الخاص بالذاكرة<sup>(١)</sup> والتصور الخيالى<sup>(٢)</sup> .

ولكن ريتشارد سون يحاول أن يقدم لنا تعريفا للتصور يجمعها كلها في إطار التصور العقلى الذى يرى أنه يشير الى :

١ — جميع هذه الحالات شبه الادراكية والتي

٢ — نتعرف عليها بوعينا الشخصى والتي

٣ — توجد لدينا في غياب ظروف المنبه المحسوس أو ادراكه المائل والتي

٤ — قد نحصل من النتائج ما يمكن أن يختلف عما تملكه المدركات أو الاحساسات المائلة . (Ibid, PP. 2-3)

على اننا في هذا المجال نهتم بالسؤال عما اذا كان ثمة فروق فردية في التصور أو التخيل الارتسامي . واذا كانت هذه الفروق قائمة ، فهل يمكن لنا أن نفترض أنها ذات علاقة بوجود هذه الظاهرة أو غيابها لدى المبدعين الذين يتعلق ابداعهم بمجال يمكن أن يفقد من ظاهرة التصور الارتسامي ؟

سنحاول أن نقدم اجابتنا على هذه التساؤلات مما يذكر سويف عن ظاهرة الرقيق الخيالى لدى الاطفال (سويف ، ١٩٥٩ ص ١٩٤) . ومن خلال النتائج التى سبق أن توصلت اليه أيضاً لويز بيتس ايمز (Ames, L.B. 1946)

في عدد من الدراسات من اكتشاف فروق فردية بين الاطفال فيما يخص بظاهرة الرقيق الخيالى ، فقد وجد من بين ٢١٠ طفلا ٤٥ طفلا تتوفر لديهم الظاهرة أى بنسبة ٢١٪

(1) Memory Imagery

(2) Imagination Imagery

وتقرر الباحث أن الأطفال الاسوياء تظهر لديهم هذه الظاهرة عادة . أما الأطفال الذين لا تظهر لديهم فهم طراز خاص من الافال يتميز بفقر الخيال . وأخذ الأمر كما هي أي يتميز بالواقعية المتحجرة ، وهؤلاء يكونون في العادة ميلين الى التدمير فقاء في محصلهم اللغوي .

واذا كانت لويز بس ايجز تذكر أن الفترة التي تظهر فيها هذه الظاهرة ظاهرة الرقيق الخيالي تبدأ من نهاية السنة الثالثة ، وتنتهي في منتصف الخامسة فليس معنى هذا هو انتهاء وثيقة الخيال من عالم الشخص . بل ربما كانت ظاهرة الرقيق الخيالي موجودة أيضا بأقمار لدى الكبار . والامر يحتاج الى دراسة تقرر ما اذا كانت ظاهرة الرقيق الخيالي يمكن أن توجد في الاعمار المتقدمة .

والامر الذي نود أن نركز عليه هو أنه توجد فروق فردية بالفعل بين الافراد في مجال التخيل والذي مثلنا له بظاهرة الرقيق الخيالي الأمر الذي يترتب عليه أو يرتبط به تميز بعضهم في بعض جوانب السلوك الابداعي وهو ما كشفنا عنه في دراسة أخيرة (حنورة - ١٩٧٧) .

ويعرض رينشاردسون للعديد من النتائج التي وجدت فروقا بين الافراد في هذه الظاهرة . ولعل من اسبق النتائج ما توصل اليه جالتون . (Galton, 1880) من وجود ١٨ فردا من ١٧٢ طفلا يتوفر لديهم ما نطلق عليه الآن ظاهرة التصور الارشامي .

ومن الدراسات عبر الحضارية الحديثة ما قام به ليونارد دوب (Leonard Doob) في مجتمعين أميين بأفريقيا بين قبائل الايبو في نيجيريا الشرقية وقبائل الكامبا في كينيا الوسطى إذ لاحظ وجود ٢٠٪ لديهم الظاهرة بين النيجيريين و١٣٪ لديهم الظاهرة بين الكينيين .

على أنه من المؤكد أن ظاهرة التصور أو التخيل الارشامي تبدأ في التضاؤل كلما تقدم المرء في العمر ، ولكنها مع ذلك تبقى لدى بعض الأفراد على نحو ما سبق أن أوضحت دراسات بوسفيلد (Bousfield) وباري (Barry) وبيودي (Purdy) .

وربما كان ما أورده ريتشاردسون عن الفنان والكتاب فيما يتعلق بظاهرة التصور أو التخيل ذا أهمية في هذا المجال . يذكر ريتشاردسون أن التصور الخيالي عند الرسام المصور والكتاب أحيانا بالفكرة الرئيسية للصورة أو للقصة . وبعد ولیم بلاك وصمويل كلورينج مثليين كلاسيكيين على أن هناك مثلا معاصر ذا طرافة ، وهو نموذج لما يمكن أن يؤديه التصور في مجال الابداع . لنستع لمأ تخليه ايند مالايتون (Enid Blayton) في خطاب الى بيتر ماكلير (Peter McKellar) وهي نصف فيه الطريقة التي تكون بها أفكار قصصها .

أنا أغلق عيني لدقائق قليلة وماكنت الكتابة أمامي . أني أجعل عقلي أيضا وأنتظر وبوضوح يشبه الوضوح الذي أرى به أطفالا حقيقيين أبصر شخصيات واقفة تجاهي في عين عقلي .... تم القصة غالبا كما لو كنت أشاهد عرضا سينمائيا خاصا .... أنا لا أدري ماذا يحدث أكون في وضع سعيد ففكرت من كتابة القصة وقراءتها للمرة الأولى وفي نفس اللحظة . في بعض الأحيان تلقى شخصية ما نك . وربما كانت طريفة حقاً للدرجة تجعلني أضحك بينما أكون أكتبها على الورق . وأفكر أنني لم أكن لاستطيع أن أكون فكرة مثل هذه لغنى في مائة سنة . ثم أفكر فين فكر فيها . (Richardson, A., 1969, PP. 125-7)

ربما استلقت نظرنا في هذا الموضوع أن الرفيق الخيالي لا زال يتمتع بالوجود لدى الكبار فإذا يمكن أن يكون الشخص الذي أدى هذه النكه الطريفة التي تضحك لها كاتبة القصة نفسها وهي تعترف بأنها ما كانت تستطيع أن تضع واحدة مثلها في مائة عام .

والخيال هنا يتم بارادة المتخيل . انه السياق الذي يقع المبدع فيه نفسه أو التبار الذي يسبح فيه بارادته ولكنه تيار مشروط بأمور كثيرة : بقدرة السباح على تحمله وتحمل مفاجآت الغيب لما قد يوجد في مجرى التيار من معوقات ، ومحكوم أيضا بالمخاضات المصغلة التي تصادف أن تقود السباح الى مسالك غير متوقعة .

ولكن بعد هذا وذاك هل يمكن التحكم اراديا في هذا العالم الخيالي سواء على مستوى التقدم الزمني للفرد أم على مستوى اللحظة المباشرة للتصوير ؟ بمعنى هل يمكن التحكم في تنمية القدرة على التصور والخيال لدى الفرد ، وهل يمكن تدريب الافراد على كيفية التعامل مع تصوراتهم وخیالاتهم عندما يحاولون ان ينشوا صورهم وأفكارهم الخيالية ؟

يذكر وودورث في حديثه عن الكيفية التي يسكن بها الشخص من تكوين قصة أو حادثة وقعت . أن الشخص لا يتمكن من بناء القصة أو الحادثة على النحو الذي حدثت به . ولكنه في أفضل الاحوال يميل الى أن يتبع قصة تشبه الاصل ، قد تزيد أو قد تنقص ، وهذا الاتاج هو على نحو جزئي عمل من أعمال الخيال ، بأكثر مما هو عمل يتعلق بالذاكرة .

(Woodworth, R., S. & Marquis, D., 1949, PP. 372-3)

أوردنا هذا النص فقط مجرد أن ننبه الى أن بناء القصة أو الحادثة التي وقعت ليس أمراً شبيهاً بما يتم حين يطلب اليها تلاوة عدد من آيات الشعر المحفوظة لنا ، أو تلاوة نص نظرية هندسية أو تلاوة جزء من جدول الضرب . الى آخر هذه الاعمال التي تحتاج الى تمرين وتدريب لكي تؤتي ثمرتها . والفروق الفردية بعد ذلك هي في الاغلب فروق تخص الذاكرة وتخص سلامة التدريب وأسلوبه . أما في بناء القصة ، فالمسألة مختلفة ، انها تخص الخيال : نراه . وخصوبته ..

ولكن من أين يأتي هذا الثراء وهذه الخصوبة ؟

سبق أن ذكرنا وجود فروق فردية في القدرة على التخيل ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ذكرنا ما أكدته لويزيتس إيمز من أن الاطفال الذين يتميزون بالخيال أو بوجود ظاهرة الرفق الخيالي هم أطفال أسوياء في حين يتصف الاطفال الذين لا تتوفر لديهم هذه الظاهرة بالواقعية المتحجرة وفقر الخيال ويكونون في العادة ميالين الى التدمير وهم فقراء محصولهم اللغوي .

وقد لاحظت إيمز ضمن ما لاحظت وجود علاقة بين أسلوب التربية في السنوات المبكرة من العمر والقدرات التخيلية والوظيفة اللغوية ، اذ اتضح أن الاطفال الذين اتبع لهم النهج في وسط اسري أو شبه بالوسط الاسري ( الأب والأم أو نظام بدليل مشابه ) اظهروا تفوقاً على عدد من المقاييس النفسية المتعلقة بالتوافق ونضج الخيال وخصوبته وتقدم القدرة اللغوية .

هذا فيما يتعلق بالنشأة أو التكوين الاساسي للشخصية . ولكن ماذا عن التدريب على التخيل ؟

هل يمكن أن يدرب الافراد على افضل الاساليب الملائمة للأفاداة من تخيلهم ؟

ربما نكون قد اسرفنا في الالتحاق بسؤالنا في هذا النطاق . ولكننا في الواقع



نلح لانه من خلال الأجابة ستمكن من التعرف على جانب هام من جوانب عملية الابداع

يذكر ريتشاردسون أنه بعد فترة أنهارك في أمر من الامور قد تتناول مشكلة تتعلق بأمر آخر . ستلاحظ على الفور أن قطارا خاصا من الصور أو المونولوج الداخلي قد حدث قبل وفي خلال نقطة معينة من سلسلة الفكر

(Richardson, 1969. PP. 131-132)

نفس الأمر حدث بالنسبة لهنرى بوانكاريه في لحظة لم يكن يتوقع فيها أن يحصل على حل لمشكلته . (Poincaré, H., 1952. PP. 33-42)

وقد حدث نفس الشيء بالنسبة لكثيرين ممن يعالجون مسائل الفكر . ولعل القصة المشهورة عن نيوتن حين انته فجأة الى التفاحة حين سقطت تجعلنا نصل الى امكان تعميم قاعدة الانفتاح عند الانصراف عن الامر .

ماذا نستج من امكان تعميم هذه القاعدة ؟ وهل يلتقي هذا مع ما هو معروف من أن الصل الابداعي يحتاج الى مواصلة جامدة ومتابعة متصيدة ؟

الحقيقة انا يمكن من خلال هذا التناقض الظاهري أن نقترح أن المسألة ليست أنصرافا كاملا عن المشكلة بل أنها مجرد استراحة . ومع ذلك لا يمكن أن يكون الامر بالنسبة للشخص اقصاء كاملا للمشكلة . حتى الشاعر كولوربدج انصح ان اهتمامه بموضوع قصيدته كويلانخان التي يقال انه رآها في حلمه . هذا الاهتمام كان له في نفسه تاريخ يرجع الى الوراثة عددا من السنين . (Coleridge, S., 1952)

الاهتمام اذن والتعلق امران هامين في عالم التصور والخيال . وربما كانت الحاجات الداخلية والتعلق بها والانصراف اليها مسئلة الى حد كبير عن تنمية الخيال .

هل يمكن لنا أن نتصور وجود علاقة بين السمات المزاجية والدافعية والخيال انطلاقا من هذه النقطة ؟

الواقع أن المجال يتطلب اجراء دراسات متعددة للتعرف على الجوانب الأساسية في علاقة التخيل بالجوانب المزاجية للشخصية . خاصة وأنا نكاد نقتض على أن الخيال أمر يخص الجانب الداخلي للانسان .

يذكر ريتشاردسون أن شكل ومضمون الصورة الارتشامية ووجود مشكلة غير محلولة أثناء حالة الوسن<sup>(1)</sup> ربما دفعت الى بزوغ صورة خيالية رمزية وتميل الصور الثقافية للشئ في الوعي حينما يتوقف القطار المتحرك للفكر . وفي هذه الحالة لا يكون للتخيل عشوائيا . بل إنه يتعلق بالمشكلة غير المحلولة . وفي حالات التخيل في الحلم وحالات التصور الخيالي في المهلوس . يمكن تتبع المضمون حيث نجده متعلقا بالحالات الانفعالية للحالم أو المهلوس (Richardson, 1969, P. 146)

وبلغ ريتشاردسون على ذلك بأن الأمر يتطلب اجراء مزيد من البحوث ليس فقط في مجال الظروف التي تدفع الى بروز الفئات المختلفة للتخيل ، وليس فقط في مجال علاقة التصور بالعمليات المعرفية ولكننا نحتاج الى دراسات لمعرفة طبيعة العلاقة المشتركة بين التخيل والحالات الدافعية والانفعالية (Ibid, P. 146)

لعلنا في محاولتنا الاجابة عن امكانية التدريب للإفادة من القدرات التخيلية وصلنا الى أن المسألة مازالت غير مكتملة الجوانب ورأينا أن الانهياك والتعلق بمشولان الى حد كبير عن تصيد الواردات . ويقدر ما يتاح للشخص من امكانية الحصول على ترابطات تخيلية فإنه يمكن أن يتقدم خطوة الى مجال الابداع وقد رأينا أن المسألة في جانب من جوانبها مدفوعة . وربما كان هذا الدافع مفتاحا للتدريب الذي سبق أن تساءلنا عن امكانية قيامه في مجال التصور والخيال .

### الابداع الفني والخيال :

لعلنا استطرنا أكثر مما ينبغي في الحديث عن التخيل وطبيعته . والآن نتقدم خطوة أخرى لنرى كيف يفيد المبدع من هذا الخيال فيما يبدع .

يرى فرانك بارون (Frank Barron, 1961) أن الرؤيا  
الابداعية سواء في الفن أو في العلم تتطلب دائما جانين : أولهما فعل الرفض والثاني فعل البناء ويورد بارون عن وليم بلاك (William Blake) حديثه عن  
الرؤيا ذات الأبعاد الأربعة<sup>(2)</sup>

(1) Nynagogic state

(2) Four Fold Vision

والرؤيا ذات الأبعاد الأربعة هي الرؤيا الراقية . أما الرؤيا ذات البعد الواحد وهي ما يخص حياتنا اليومية . هي ما ندركه مباشرة من خلال احساساتنا في مواجهة الاشياء . فهذا القلم أراه قلمًا ، وهذا المصباح أراه مصباحًا واللوحة المطلقة أمامي على الجدار هي لوحة بلا زيادة ولا نقصان .

أما الرؤيا ذات البعدين ( ١ ) فهي الرؤيا التي تكون بوجه ما أسيرة لفعل الخيال ، فتكون السحابة يشبه أسدين يتعاركان ، وبقعة الحبر ربما اثبتت راقصتين أو طائرا في السماء أو قسا راكما في الصلاة .

وفي الرؤيا ذات الأبعاد الثلاثة لا نرى الامر بسيطاً على نحو ما في الرؤيا ذات البعدين . إننا نراه رمزا . وهذا ما رآه جوته (Goethe) في فاورست (Faust) . لقد شهد الكورس السماوى يفتى . ان الرمر يقدم الحقيقة الساسية ، أنه الوسط الذى نرى من خلاله الرؤيا المتفوقه للحقيقة ، انه ينجذب الجذب الواقعى للعالم بفعل من افعال الخيال .. الرمز واللهو والحلم : تلك هي الأبعاد المتعلقة بالرؤيا ذات الأبعاد الثلاثة .

أما الرؤيا ذات الأبعاد الأربعة فهي رؤيا بعيدة ، رؤيا الاسطورة والنبوة . رؤيا الفزع والتطهير أى أنها الرؤيا المقدسة . الرؤيا الابداعية .

وإذا كان ما ذهب اليه بلاك صادقا ، فأننا نكون بذلك قد اقتربنا من قلب الموضوع ، أن التوهم الذى يحد المبدع نفسه فيه هو الذى يحدد الدرجة التي تكون عليها الرؤيا . وهو يحدد ايضا اقترابه من الحقيقة : حقيقته في موقف الابداع .

ومحكى بارون عن الشاعرة موريل روكسمير (Muriel Rukeyser) وصفها كيفية كتابتها قصيدتها عن أورفيوس المتصر والتي فيها عاد جسم أورفيوس الممزق بطريقة سحرية الى الكمال ... لقد بدأ الامر قبل أن تكتب القصيدة بعدة سنين .

لقد بدأ في صورة غير متكاملة وأنها وهي تسير في شارع مزدحم بمدينة نيويورك . صورة لأجسام متصارعة ذات اشلاء مبعثرة ، لقد كان المشهد للحظة مرعبا ثم اخفى

ولكنها احرثت به وتغيرت من خلاله وعلى مدى عدد من السنين بعد ذلك كانت خيرة  
مربعة ومفزعة . ويعلم من الصعب وصفها لشدة تعقدها تحول المشهد المرعب الى  
صورة جسم أورفيوس الممزق والملقى فوق قمة الجبل وأخيرا يحيى فعل البناء والتسامي .  
لقد جاءها الشعر ، ولقد كان هو أورفيوس نفسه الذى صا؛ نموذجاً للشعر

(Baron, F., 1961)

لقد تحدثنا من قبل عن أنواع من التخيل اللاحق وتصور الذاكرة والتصور  
الارتاسمى ، وقد تحدثنا بإيجاز عن التصور الخيالى . واذا جاز لنا أن نضع حديث  
فرانك بارون هذا فى موضعه الصحيح ، فمن الممكن أن نضفه الى فئة التصور الخيالى  
بما يتضمنه من خيال ابداعى .

وهى الفئة الخصية من التصور ، والتي تتداخل فيها التصورات والتهيئات  
للحد الذى يصبح فيه العالم جديدا بالنسبة للبديع ، وهو لا يدري أين موقعه من عالمه  
الاصلى ، أنه عالم جديد ، لقد توحد بموضوعه وهو يعيش خبرة متجددة ، فيها  
الذاكرة والخيال والفعل ، وهو يسبح فى التيار الذى قد يكون ملائما لامتكانياته فيصل  
به الى أفضل مرسى ، وقد يكون محاكسا فيؤدى به الى القرار . ولكنه مع ذلك لا  
ينفى ، فالقاع ليس بعيدا ، إنه لا زال متكئا على أرض صلبة .

وقد تمكن بارون وزملاؤه من دراسه الأصالة فى الحلم ، والحلم فى معظمه  
يتسمى الى عالم الخيالى ، وقد تمكنوا من التوصل الى وجود علاقة ثابتة بين الأصالة فى  
الحلم وبين عدد من المتغيرات المعرفية كما يحددها عدد من المقاييس النفسية .

على أن عالم الاحلام يمكن أن يكون شيئا آخر غير ما يقصه أو يفضى به  
الحالم ، ربما كانت الأصالة فى طريقة الافضاء . ومن هنا اتجه بارون وزملاؤه الى  
ابتكار أسلوب جديد يمكنهم عن طريقه دفع الافراد الى بناء حلم يستند الى اساس  
مشترك عن طريق الانحاء لهم اثناء ترويح صناعى عميق بقصة . ثم الانحاء لهم بالنسيان  
ثم ترك الموضوع يحلم اثناء ذلك المساء حلما يدور حول حوادث القصة .

وقد اتضح أن الحلم يمت الى القصة الاساسية من حيث المشاعر التى يمكن أن  
تبعثها والانفعالات المتعلقة بها والافكار المتولدة عنها .

على أن ما بهما فى هذا المجال هو أن الخيال يمكن أن يذُفَع ، وأن جذوره تمتد  
الى أرض الواقع ، وهو ما سبق أن أوردناه عن فيناك . ودراسات أخرى وهو بذاته لا

يمكن أن يتسبب إلى نوع واحد من أنواع التصور الذى سبق أن تحدثنا عنها . انه يتسبب إلى النشاط النفسى كله . وان كان هذا الانساب . يتفاوت بنسبة من فرد إلى فرد . ومن موقف إلى موقف ، ولكن هذه النسبة فى مجال الابداع ترتفع إلى درجة متقدمة .

ولكن فى أى مستوى يمكن أن يكون الخيال مبدعا ؟

هل كل خيال هو بالضرورة مبدع ؟

ان الابداع ليس مجرد الرؤيا فقط . أو الاستبصار فحسب . انه لكى يسمى بهذا الاسم حقيقة لابد له أن يتحقق فى انتاج . أى أن يمر بمرحلة أدائية تنفيذية . أى مرحلة الفعل . فهل يمكن أن نزعّم أن الخيال يتعلق بالفعل الابداعى ؟

يتحدث كرتشفيلد ( Crutchfield, 1961 ) عن الالتئام فى عملية الابداع ، التام العناصر المعرفية فى أسلوب حُرّيف وملائم . والعناصر المعرفية التى يشير إليها كرتشفيلد تتضمن عمليات التفكير والمدرّكات والصور والافكار والرموز والمفاهيم والمبادئ فما هى الشروط الضرورية لهذا الالتئام ؟ يشير الباحث إلى عدة خصائص ضرورية لكى يمكن للعناصر أن تتئم ، منها أن يكون العنصر منتقى ونشطا وملائما ومتعلقا (١) وبارزا (٢) ولكنها مع ذلك عناصر . والتامها عملية لا تتم كيفما اتفق . بل هى محتاجة إلى خيال الشخص المبدع . ولم يقدم كرتشفيلد شرحا وافيا لعملية الالتئام من خلال عملية الابداع ، ويكفيّا فى هذا الموضع أن نشير إلى أن هذه العملية متعلقة ببناء كيان جديد تتطلب تعاملًا مع عناصر ذات تعلقات واقعية ، وعلى المبدع أن يكون ذلك السباح الماهر الذى لا يغيب الشاطئ عن ناظره مهما ابتعد . وعليه أن يكون على استعداد دائما لمراجعة نفسه . ليرى إلى أين يتجه . وليحدد خطواته المقبلة . وهو فى كل ذلك يتعامل مع عالم جديد من صنعه يمتزج فيه الواقع بالتهويم . والفعل بالخيال .

(1) Contiguous

(2) Salient

# الفصل الخامس

## ديناميات عملية الابداع

### من خلال دراسات سابقة

#### ملفحة

بعد أن قطعنا من رحلتنا حتى الآن جزءاً غير يسير ، نعتقد أننا أن نتوقف قليلاً لتساءل عما إذا كنا نسير على الطريق السليم . أم أننا تجاوزنا الحدود المشروعة ؟ . الواقع أن تصورنا ، على نحو ما وضح في التمهيد ، لحدود دراستنا يفرض علينا اقتصاداً شديداً في التعرض بالحديث لجميع مناطق الابداع . وربما كان مبعث هذا الاقتصاد ، هو أن الابداع من بين سائر موضوعات علم النفس قد حظي في السنوات الأخيرة باهتمام العلماء ، حتى بات ما يصدر في هذا الموضوع بالذات الذي لم يكن حتى خمسينات هذا القرن أساسياً في علم النفس ، بات ما يصدر عنه اعتباراً من سنة ١٩٥٦ وحتى الآن متفوقاً عما يصدر في موضوعات أخرى ، كانت لها الغلبة لدى المشتغلين بالعلم .

وليس مبعث اقتصادنا في الحديث عن الابداع مجرد وفرة ما يكتب عنه . ولكن لأننا نريد أن نركز على الموضوع الرئيسي لدراساتنا في عملية الابداع في الرواية ، دون أن تغربنا وفرة الدراسات في موضوع الابداع بالانصراف عن هدفنا الأساسي .

والحقيقة أنه برغم هذه الوفرة في ما يصدر من دراسات عن الابداع إلا أن

موضوع عملية الابداع كان نصيبه منها ضئيلا ، خاصة فيما يتعلق بالدراسات التي تقصد بالفعل الى تناول العملية في سياق معين كالشعر أو الرواية أو الطبيعة .

ولقد حاولنا استعراض الدراسات التي أجريت في مجال عملية الابداع على مدى السنوات العشرين الماضية ، فلم نثر على دراسة واحدة عن عملية الابداع في الرواية ، وان كانت قد أجريت بعض الدراسات على المبدعين في مجال الرواية كأشخاص (سمات وقدرات ) أو على الرواية كنتاج (مواصفاته وأهدافه ومضمونه) .. وذلك من خلال مجلة الملخصات السيكولوجية

(psychological Abstracts, 1951-1977)

وقد كان هذا الاختلال في خريطة دراسات الابداع هو السبب في أننا بدأنا نقترّب من موضوعنا من خلال دراسات قد تكون بعيدة عن الابداع في الرواية ، وان كانت تخدّمه ، سواء بنتائجها أو بمنهجها ، وحدّقنا في هذا الجزء هو أن نستعرض عددا من الدراسات التي استهدفت في الأساس عملية الابداع . لنخلص بعد ذلك الى وضع تخطيط مبدئي للعملية نجاول التّقدم لاخْتباره من خلال الدراسة الحالية . والدراسات التي سنعرض لها في هذا السياق هي :

- ١ — دراسة ماكس فرتيمر عن عملية الابداع في علم الطبيعة .
- ٢ — دراسة كاترين باتريك عن عملية الابداع لدى الشعراء والفنانين (المصورين) .
- ٣ — دراسة رودولف أرتيم عن عملية الابداع في التصوير لدى (بابلويكاسو) .
- ٤ — دراسات تجريبية عن بعض أبعاد عملية الابداع (وخاصة ما قام به نورمان ماير وزملاؤه) .
- ٥ — دراسة د. مصطفى سويف عن عملية الابداع في الشعر .

أولا : عملية الابداع في الطبيعة :

ابنشتين ونظرية النية :

في هذه الدراسة حاول ماكس فرتيمر أن يصل الى كيفية وصول البرت

أينشتين الى صياغة نظريته عن النسبية ، ولكني يصل الى تحقيق هدفه حاول أن يقدم لنا أينشتين نفسه ، في حركته : وفي فكره ، وفي شذائده ، وإشراقاته . والمنهج الذي استخدمه ماكس فرتيمير منهج مشروع في دراسة عملية الإبداع ، وهو يعتمد في الأساس على الامكانيات المنهجية والذهنية للباحث ، وقدرته على متابعة موضوعه بفرام يتجاوز الصعوبات التي تنشأ في المجال ، نتيجة صد المبحوثين أو عراقيل الحياة الاجتماعية ، أو تضارب الأطوار الحضاري ضد أهداف العلم .

ومن حسن الحظ أن فرتيمير ، قد أعد نفسه ذهنيا وعلميا لهذه المهمة ، وقد وجد تجاوبا من أينشتين — الامر الذي مكّنه على نحو ما يذكر ، من الجلوس ساعات طويلة مع العالم يسأله عما يريد . يقول فرتيمير .. « في سنة ١٩١٦ كنت أجلس لساعات وساعات مع أينشتين .. أستمع منه لقصة المقدمات الدرامية لنظريته : خلال ذلك سألت أينشتين عن الاحداث البارزة في فكره ، وقد وصفها لي ، ليس على نحو عام ، ولكن في مناقشة .. ان البحوث الخاصة بأينشتين تعطى نتائجها . ولكنها لا تذكر قصة تفكيره » هذا هو المنهج الذي استخدمه ماكس فرتيمير ، جلسات مع أينشتين ، وتركيز على دراما العملية . كيف كانت تنمو أفكاره ؟ ما معوقاتا ؟ ما هي الامور التي كانت تحركه الى التحمس للعمل ؟ ما هي الافكار التي كانت تساعد على التقدم ؟ ما هي المراحل الحاسمة التي تعتبر انتقالات جوهرية في تطور الفكرة ؟ ما هي العمليات الذهنية التي ساهمت جوهريا في انجاز العمل ؟.

### مراحل عملية الإبداع لدى أينشتين :

يذكر فرتيمير أن أينشتين قد توصل الى نتائج النهائية في نظرية النسبية عبر عدد من المراحل وصل الى عشرة ، وقد بدأت هذه المراحل بمرحلة أطلق عليها فرتيمير مرحلة بداية المشكلة .

يذكر فرتيمير أن المشكلة قد بدأت عندما كان في سن السادسة عشرة تلميذا غير لامع ، وان كان له اهتمام خاص بالرياضة والطبيعة ، ويعرف عن هذه الامور أكثر مما يعرف زملاؤه .. لقد بدأ حينئذ يشغل بالمشكلة ، واهتم بها لمدة سبع سنوات ، ومنذ بدأ يسأل عن مفهوم الوقت ، ثم حين بدأ يسأل عما يحدث لو أن شخصا جرى خلف شعاع من الضوء ، أو ركب انسان الاشعة . هل ستناقص سرعة الضوء ؟ وفي حالة الاسراع بسرعة كافية ، هل سيتوقف الضوء عن الحركة ؟ لقد بدأ الامر لأينشتين الصغير غريبا .



هذه هي المرحلة الاولى ، والفصل الأول على نحو ما ذكرنا فرتمير ، ونود أن نتوقف هنا قليلا ، لنفحص هذه المرحلة ، بالرغم من ادراكنا لأهمية أخذ الدراسة كلها ككتلة واحدة ، ولكن توقفنا هنا يهدف أساسا الى النظر عن قرب ، وقبل أن نقتل منا الخفايا في السباق العام ، النظر عن قرب الى البداية .

ان البداية في أى شأن من الشؤون ، قد تحمل من الأهمية ، بأكثر مما تحمل النهاية ، والبداية عند أينشتين ، قد لا تختلف عن البداية لدى كثيرين بل قد يكون من معاصري أينشتين أو سابقيه من بدأ بهم مثله بسرعة الضوء ولكن أى سبب قوى جعله لا يتوقف ، وأى سبب جعل الأمر يلح عليه لمدة سبع سنوات ؟ الثابت أن أى جهة لم تكن تختص أو تبني اهتمامه ، بل كان الأمر مجرد اهتمام شخصى منه ، جعله يتابع المشكلة هذا المدى الطويل من الوقت .

ويجدر بنا هنا أن نشير الى أن الاطار الثقافى والبيكولوجى قد يكون هو السبب ، فالواضح أن أينشتين بدأ ينظر بعد ذلك فى الدراسات المتعلقة بالموضوع ، ويحاول أن يعثر على رباط منطقي يربطها بحيث لا تبدو متعارضة ولكنه كان يهدم حين لا يتمكن من العثور على هذا الرباط .. وعندما تمكن من العثور على الحيط ، بدأ يراجع أفكاره .

ويسأل فرتمير أينشتين عما اذا كانت لديه فكرة عن طبيعة سرعة الضوء منذ البداية ؟ وكانت اجابة أينشتين أن الامر كان مجرد حب استطلاع . ونلاحظ هنا دور الخيال فى حفز العالم الى تصور ركوب شعاع الضوء . توالى بعد ذلك فصول القصة أو مراحل النظرية حتى الفصل السادس ، وفيه اعادة امتحان للموقف النظرى للموضوع ، وهنا هنا أن نتوقف قليلا :

فالعالم بدأ اهتمامه الميكرو بالموضوع ، وقد حاولنا ارجاع هذا الاهتمام الى الاطار الثقافى المحيط به ، ونستطيع أن نضيف أنه ربما كان التحدى الذى واجهه أينشتين نتيجة عدم الاتساق فى النتائج والمعلومات المتجمعة عن الموضوع ، ربما كان هذا التحدى هو الذى دفعه الى التحمس بصورة سافرة للموضوع ، فاذا كان الاطار قدم اليه الموضوع بعدم اتساقه وتحديه ، فان سماته النفسية ، ومنها المثابرة على نفس الموضوع ، وقدراته الابداعية فى محافظته على اتجاهه ، ومواصلة العمل على نفس المحور . برغم وجود المشتات والمغريات والعراقيل . ثم قدراته العقلية . ومرورته الذهبية . هى التى أتاحت له فى المرحلة السادسة أن يتبته ويتوقف ليعيد امتحان

الموقف النظرى للموضوع ، شأنه شأن الفنان الذى لا يتوقف عن التقدم والتأخر ،  
ليظهر من عدد من الزوايا الى لوحته ، على نحو ما يذكر رودلف ارنهيم عن ييكاسو ،  
وعلى نحو ما يذكر سويتف عن الشعراء الذين درس لديهم عملية الابلغ .. كل هذه  
الظروف والامكانيات مكنت اينشتين من الوصول الى استبصار واضح بجوانب  
موضوعه . مما قاده فى الوقت المناسب الى نتائج القيمة .

وفى سياق الدراسات العلمية ، وقد يكون هذا صحيحا أيضا فى باقى أنواع  
النشاط النفسى ، يجد العالم نفسه مضطرا لاختيار عدد من المسلمات والمقدمات والزوايا  
يبدأ منها الدراسة ، وقد كانت مسألة سرعة الضوء ، مثار تساؤل فرتيسرفهل اختارها  
اينشتين تصفا ؟ أم أن الامر كان له مبرراته القوية ؟

ويرد اينشتين بأننا أحرار فى اختيار المسلمات <sup>(1)</sup> . ولكن اختيارنا لمسألة ما ،  
لكى يكون له قيمة يجب أن يرسى فروضا أساسية تؤدي الى استنتاج نتائج تتلائم  
الحقائق . والمزمع يستطيع اختيار سرعة الصوت بدلا من سرعة الضوء ، ولكن ليس  
الامر بمجرد اختيار سرعة أى عملية ، بل اختيار عملية لم يبت فيها بعد <sup>(2)</sup> أى مازالت  
تنتظر من يهتم بها .

والحقيقة أن الأمر من بدايته الى نهايته شير ، فكثيرون مثل اينشتين ربما عن لهم  
البحث فى نفس الموضوع . ولكن لماذا هو بالذات تمكن من انجازه ؟ .

والاجابة على هذا التساؤل صعبة ، ولكن ما يهمنا الآن ليس السبب الذى  
جعل بهتم ويواصل اهتمامه ، ويتخطى المصاعب ، ويتجاوز المعوقات ، ولكن الاهم  
هو كيف ؟ ربما كان تعرفنا على الطريقة معوضا عن السبب ..

ان الصورة التى يمكن تكوينها من خلال عرض حركة اينشتين منذ بدأ اهتمامه  
بموضوعه يمكن أن تعرضها على النحو التالى :

١ — ميل أساسى لدى اينشتين لدراسة الطبيعة والرياضة ، وقد كان هذا الميل يتفوق  
على جميع ميوله الأخرى ، وقد صاحب الميل قدرة واضحة فى نفس الاتجاه .

٢ — عدم نبوغ فى باقى الانشطة الدراسية ، وربما كان السبب هو انصرافه الى

(1) Axioms

(2) not Standing

الاهتمامين الآخرين . وربما كان التركيز على الاهتمامين الآخرين — الرياضة والطبيعة ، ناتجا عن عدم نجاح فى المواد الأخرى ، وعلى العموم فلا بهما فى هذا المقام هو تضييق الاطار الذى تمارس فيه الاهتمامات ، حتى لا يكون اتساع مجال الميول مشتتا للفكر والتحصيل ، ومعوقا عن الهدف الأساسى .

٣ — حب الاستطلاع ، ويقدر ما أتيح لابنتين من هذا الحب ، تمكن من التحمس لموضوعه ، فالاستلة كثيرة ومتعاقبة ، والمضلات متوافرة فى مجال الاهتمام ، ولكن حب الاستطلاع طامع ودافع . وقد ذكرنا من قبل أنه ربما كان التحدى الذى واجهه ابنتين نتيجة الفضل الذى واجهه باحثون آخرون فى نفس الميدان ، هذا التحدى الذى غذاه تفوق بارز فى مجال الطبيعة والرياضة ، وحب استطلاع — على نحو ما يذكر ابنتين نفسه — هذا التحدى هو الذى دفعه للوصلة .

٤ — الخيال ، ربما كانت بداية الفكرة لدى ابنتين مجرد تخيل أو حلم يقظه وركوب شعاع من الضوء ، وقد كان هذا فى الصغر حيث ظاهرة الرقيق الخيالى والصور الارتسامية ، ولكن أن تنشر الصورة الى عمر متأخر ، هذا ما نود أن نضحه مع الباحثين الذين سبق عرض آرائهم فى التصور والخيال — هل هى مجرد فروق فردية أم مواصلة ؟ الأمر الواضح ان المسألة ليست بسيطة بل هناك روافة عديدة تعد سياق الابداع ، وقد كان ابنتين مستعدا لتلقى المدد من كل اتجاه وافراره فى صور وأفكار ، وإعادة امتحان مادته الخيالية على أساس من الواقع والتجريب .

ونود أن نشير هنا الى قدرة أساسية من قدرات الابداع ، تأكد وجودها عند ابنتين ، هذه القدرة هى ما أشار اليه حين ذكر ان الاتجاه كان واضحا عنده منذ سن السادسة عشرة ، وان هذا الاتجاه لازمه لفترة السنوات السبع التى وصل بعدها الى نتائجه .

وقد أمكن فى دراسة حديثه التثبت من أن عامل مواصلة الاتجاه

Maintaining Direction هو عامل ابداعى فى أساسه

(فرج ، ١٩٧١) وأنه فى الاعمال الطويلة والكبيرة ، والذى لا تعتمد على حركة القصور الذاتى يمكن أن يكون على قدر كبير من الاهمية ، خاصة اذا كان الامر يتعلق بنظرية علمية ، أو كتابة رواية ، وان كنا نود ان نتحفظ ، فنشير الى أن ايسر الاعمال حتى البعيدة عن مجال الانتاج الابداعى ، محتاجة لقدر معين من هذه القدرة والا

تعرض الإنسان للتشئت ، وعدم الاتزان .

(Soueif & Farag, 1971) (wertheimer, 1959, pp. 213-233)

على أن ما نود أن نخرج به من هذه الدراسة ، يرغم أنها دراسة حالة فردية ، ويمكن أن يوجه إليها النقد من هذه الزاوية ، ما نريد أن نخرج به أنها امتازت بالخصوصية والثراء ، نتيجة الاعداد النفسى والمنهجى اللذين تسلىح بهما ماكس فارتهيمر ، بالإضافة الى قاعدة علمية لا بأس بها ، مكنته من التجاوب مع نظرية اينشتين ، الذى كان هو الآخر على قدر من التجاوب والانفتاح ، مما دفعه الى التعاون مع فارتهيمر لإتمام هذه الدراسة .

ثانيا : دراسة كاترين باتريك عن عملية الإبداع لدى الشعراء والفنانين (المصوريين)

« علاقة الكل والجزء بالتفكير الإبداعى » : ( Patrick, 1941 )  
قامت كاترين باتريك بهذا البحث للتعرف على أثر الكل على الأجزاء فى التفكير لابداعى ، لدى عدد من الشعراء والفنانين .

وقد اختارت باتريك لدراستها عينة مكونة من ٥٨ شاعرا وعدد مماثل لهم ممن لبوا بشعراء ، و ٥٠ فنانا وعدد مماثل من غير الفنانين .

صممت باتريك بحثين ، الأول أجرته على مجموعة الشعراء لمقارنتهم بالمجموعة الضابطة ، والثانى على مجموعة المصوريين لمقارنتهم مع مجموعتهم الضابطة ، ولإمكان مقارنة النتائج المتوفرة بعد ذلك من كلا الدراستين .

فى البحث الأول طلب الى الشعراء والمجموعة الضابطة من غير الشعراء كتابة قصائد بعد النظر الى صورة قلعت الهم ، وقد طلب إليهم كذلك أن يتحدثوا بصوت مسموع عند النظر الى الصورة وخلال كتابة الشعر ، وسجلت أحاديثهم فى نفس الوقت بطريقة الاختزال .

فى البحث الثانى طلب الى الفنانين والمجموعة الضابطة لهم من غير الفنانين رسم صورة ، بعد قراءة شعر أعطى لهم ، وقد طلب إليهم أن يتحدثوا أثناء الرسم وسجلت أحاديثهم أيضا فى نفس الوقت بطريقة الاختزال .

بعد أن أجرت باتريك الدراستين وحظت النتائج ، توصلت الى عدد من

الاستجابات تعرضها فيما يلي :

أولاً : أمكن التعرف على أربع مراحل للتفكير الابداعي ، وقد وجدت جميعها لدى كل المفحوصين وهي :

١ — مرحلة التهيؤ أو الاستعداد حين يجمع المفحوص ، أو يمرض لأفكار جديدة وارتباطات تأتلف بسرعة .

٢ — الاختيار : وهي مرحلة تتبع أو تصاحب مرحلة التهيؤ ، وهي في الاغلب مرحلة تعبر عن حالة مزاجية Mood أو فكرة تختمر دون إرادة المفحوص ، تعطل في نفسه : حين يكون في اشتغال عنها بأمر آخر ولكنها قد تطفو الى الوعي من وقت لآخر .

٣ — الاشارة : وهي المرحلة التي تبلور فيها الفكرة ، بعد أن كانت محتمة أو غير مشعور بها ، انها تطلن عن نفسها ، بشكل باهر أو بصورة سافرة .

٤ — المراجعة أو التحقيق أو التثقيذ : في هذه المرحلة يقوم الشخص بتحصيص الفكرة أو المادة ، ويتقدم لتنفيذها أو التعبير عنها .

وهذه المراحل هي نفس المراحل التي اشار اليها والاس وترددت بعد ذلك بشكل أو بآخر (Wallas 1926. P. 79-96)

لدى عدد كبير من الباحثين . غير أن كثيرين يعتبرون أن هذا التقسيم لعملية الابداع الى مراحل ذات بداية ونهاية ، هو تقسيم متعسف . يتنافى مع خصائص التفكير بوجه عام . ومع طبيعة عملية الابداع بوجه خاص . وسوف نعود لمناقشة هذه النقطة في مواضع تالية .

ثانياً : وجد أن جميع العمليات كانت متشابهة عند كل أفراد المجموعات . وقد كانت كمية الوقت واحدة لدى كل مجموعة ، وقد وضح أن الانتاج الهائي كان متفوقاً بالنسبة للمجموعات المدربة .

ثالثاً : فيما يتعلق بأسبقية الكل على الجزء ، أتضح أن معظم أفراد العينة كان لديهم فكرة عامة من بداية الاختيار ، وان كان قد بدا أن البعض لديهم فكرة مفصلة منذ البداية ، وقد كانت نسبة الملاحظات تميل خلال هذه المرحلة لأن تعبر عن افكار عامة : ( من ٤٥ ٪ الى ٦٠ ٪ من الملاحظات كانت تتعلق بأمر عام دون التفصيلات ) .

وقد لاحظت باتريك أن هناك تداخلا في مراحل العملية ، وقد نتج عن هذا التداخل نوع من التقلب والتداخل خلال فترة الاشراف ، إذ وصلت نسبة الملاحظات التي دارت حول أمور عامة من ٦٦ ٪ الى ٨٤ ٪ في الوقت الذي كانت نسبة الملاحظات حول التفاصيل في مرحلة الاشراف تصل الى ٩٠ ٪ من الملاحظات لدى المفحوصين .

وتستجيب باتريك بعد استعراض نتائجها أن المراحل الأربع التي جاء ذكرها لدى عدد من الكتاب قبل ذلك ، قد تأكد وجودها بالرغم من حدوث تداخل بين مراحل العملية . كذلك تركز باتريك على اسبقية الكل على الاجزاء خاصة في المرحلتين الأخيرتين ، وحين تصبح الفكرة محددة لأول مرة في مرحلة الاشراف . لا تزيد على كونها فكرة عامة ، أما التفاصيل فإنها تضاف ، وتعدل خلال المراجعة . وفي مرحلتى التمييز والاختيار ، قد نجح الفكرة عامة أو قد تخسر بتفاصيلها بالرغم من أن عمومية الفكرة مسألة شائعة لدى المفحوصين . وعلى كل فإن الفكرة حين تكتب أو تنفذ - فإنها دائما تكون عامة في البداية .  
youitz, Richar, 1962

هذه هي إحدى الدراسات العلمية التي أجرتها كاترين باتريك ودارت حول عملية الابداع ، وإذا كان الكثيرون قد أبدوا إعجابهم بهذا التصميم الجيد ، إلا أن هذا الإعجاب لم يمنع الكثيرين كذلك من ابداء عدد من الملاحظات على الدراسة ، ونستطيع بسهولة أن نعرض لعدد من المآخذ التي أثرت بلا شك في نتائج كاترين باتريك :

أولا : من المعروف أن الفنان سواء كان شاعرا أو رساما - يحاول أن يتم أعماله بعيدا عن العيون ، وفي الوقت الذي سيصبح فيه معروضا . وسوف يفقد الكثير من قسمة الاستخفاء الذي يشكل جزءا لا بأس به من أسلوبه الفني ، ومن بين الذين يفترضون على هذا المطرراز من الدراسات رودلف أرنيهم  
(Arnheim. R., 1962. P. 13)

ثانيا : ذكرت باتريك أنه قد طلب من المفحوصين الحديث بصوت عال ، سواء حين عرضت الصورة على الشعراء أو حين بدأوا يكتبون قصائدهم . ونفس الأمر حدث بالنسبة للرسمين حين بدأوا يرسمون لوحاتهم ولنا هنا ملاحظتان :

(أ) أنها لم تدع الرسمين يتحدثون عند قراءة الشعر عليهم ، ولعلها أدركت أن الشعر يحتاج الى جو من الصمت لكي يُفهم أو يُتفوق ، فهل لم تدرك ذلك

بالنسبة للشعراء عند عرض الصورة عليهم ، اذ جعلتهم يتحدثون بصوت عال ، قاصدة بذلك استارة افكار معينة أو المساعدة على التهيؤ أو الحصول على تقارير لفظية تستعين بها فى الدراسة ؟ ربما كان من اللائق أن يسمح بالحديث بعد فترة عرض الصورة وبعد قراءة القصيدة . وحيث كان التصميم التجريبي يصبح معقولا الى حد ما .

( ب ) الملاحظة الثانية ، أنها لم تكف بطلب الحديث عند عرض الصورة ولكنها طلبت كذلك منهم ( جميعا ) الحديث أثناء العمل . ومن المعروف أن أداء أى عمل ، فنيا كان أو غير فنى ، خاصة اذا كان عملا فراديا ، يحتاج الى استغراق وتفرد ، لأنه يقوم على عندد من العمليات ربما كان من أهمها الاختيار واتخاذ القرار ، وهما امران يخصان إرادة الفاعل دون غيره ، فكيف يتاح ذلك والجميع يتحدثون أثناء الجلسة ؟ هذا فضلا عن التشويش والضجة التى قد تعرقل عملية التفكير ، مما يؤدى غالبا الى كف الاستغراق فى التسجيل المبدع .. كل هذا يحبط تساهل عما اذا كانت الابداعات التى قدمت لباتريك شعرا كانت أو رسوما ، هى ابداعات فردية أم هى ابداعات الجماعة بصرف النظر عما اذا كان كل فرد قد أدى عمله منفردا ؟

ثالثا : الأمر الثالث الذى قد نفيد من مناقشته هو ما ذكرته باتريك من أنها تمرقت على مراحل أربع فى عملية الابداع لدى الشعراء والرسامين ، وإن كانت تتحفظ فتذكر أن التداخل بين المراحل قد كشف عن نفسه فى عدد من الحالات ، وقد أدى هذا التداخل الى شئ من الاضطراب والحقيقة أنه فى حالة دراسة باتريك يصعب على المرء التعرف على المراحل بشكلها الذى يحدث عنه علماء النفس . فالجلسة كانت قصيرة ، وهى كلها لا تسمح بوجود مراحل متباعدة الا اذا كان علينا تقسيم أى وقت الى فترات تطلق على أطوار مرحلة الاستعداد أو التهيؤ ، ثم على الجزء الثانى مرحلة الاختيار .. وهكذا تصفيا . أن مرحلة الاختيار تحتاج لأن ينصرف المرء عن موضوع ابداعه لفترة ، وهذا ما لم يحدث فى تجربة باتريك ، فالجلسة منعقدة ، والاهتمام كله موجه الى الانتاج ، والجلسة بكل ما يحيط بها من منبهات تجعل من الصعب علينا تصديق انصراف المرحومين عن فكرة انتاج القصيدة أو الصورة . ونفس الأمر بالنسبة لمرحلة الاشراق ، حيث أن الجلسة كلها كانت جلسة تنفيذ ، وتنصف كثيرا اذا وافقنا باتريك على ما ذهب اليه .

رابعا : من المشكوك فيه ، بالرغم مما تذكره الباحثة ، أن بعض الانتاج الفنى الذى تم أثناء التجربة ، قد عرض للجمهور العام . ومن المشكوك فيه أن المفحوصين أعطوا كل ما عندهم ، لأن المراجعات التى يقوم بها الفنان من وقت لآخر ، والزوايا التى ينظر منها الى عمله وهى غالبا ما تكون زوايا مختلفة ، لم تتوفر فى تجربة باتريك . ومن المعروف أن كثيرين من الفنانين يعدون مسودات ميدية يراجعون عليها أعمالهم ، بل ان كثيرين لا يحودون الا على المسودات ، والمسودات ليست مجرد نسخ من العمل تم فى وقت واحد أو أوقات متقاربة . بل ربما كان الوقت الفاصل بين مسودتين من الزاء والخصوة بالنسبة لذهن الفنان بما يجعله بعيد النظر فى كثير مما نفذ . وهذا ما لم يحدث بالنسبة للمفحوصين فى تجربة باتريك .

على اننا قبل ان نتقل نقلة اخرى نود أن نشير الى أن ميزة هذه الدراسة هى اثبات امكان تناول عملية الابداع بالتهريب فى العمل ، وامكان اخضاع الفنان للملاحظة الدقيقة بصرف النظر عما سبق أن قدمناه من ملاحظات .

### النموذج الثالث : هو عملية الابداع لدى المصور ييكاسو :

هذا النموذج يختلف عن النموذجين السابقين ، فهو لم يلجأ الى العمل ليضبط فيه ظروف عملية الابداع ، ولم يلجأ الى المبدع ليحصل منه على تاريخ حركته عند العمل فى الانتاج الابداعى بل لجأ الى وسيلة أخرى ، حاول بها أن يعتمد عن المطاعن التى وجهت الى النموذجين السابقين .

فى هذه الدراسة أراد رودلف أونهم أن يدرس عملية الابداع فى التصوير من خلال دراسة تاريخ حياة لوحة الجريكا<sup>(1)</sup> التى رسمها المصور العالمى بابلو ييكاسو ليعصور بها آثار التدمير الناتج عن ضرب الاملان لمدينة الجريكا بالباسك الأسباني سنة ١٩٣٧

ولما كانت هذه اللوحة قد أصبحت إحدى العلامات البارزة فى تاريخ التصوير فى القرن العشرين ، فقد رأى أونهم أنها يمكن أن تستخدم هدفه بصورة لا بأس بها .

(1) Guernica.



والمنهج الذى لجأ اليه أرنيهم هو دراسة المسودات والاسكتشات التى كان يعدها  
ييكاسو قبل وأثناء وبعد الرسم فى اللوحة الرئيسية التى تم عرضها بعد ذلك .

يقول أرنيهم فى معرض حديثه عن منهجه : كيف نستطيع أن نكتشف ما  
أخذ طريقه حين كان الفنان يمارس العمل فى إنتاجه ؟ يمكن أن نستمع الى ما سجله  
الفنان عن نفسه . وكثيرا ما عرف عن عملية الابداع ، تحت معرفته بهذه الوسيلة .  
ولكن قيمة ما يقوله المبدعون تضاهل نتيجة الإضرار الذى تسببه الملاحظة الذاتية  
والآراء النظرية التى يعتنقها الفنانون فيما يخص بطبيعة عملية الابداع . وفى احيان  
كثيرة يجبرنا الفنانون عما يكونون معتقدين أنه قد حدث أو ما كان ينبغي أن يحدث دون  
أن نجبرونا عما حدث بالفعل . ( Arnheim, 1962, p. 13 )

ويستطرد أرنيهم الى الحديث عن وسيلة أخرى فيقول : لنلاحظ فانا أثناء  
العمل ، لئى ييكاسو .. حين يرسم ، ان هذا فى حد ذاته اكتشاف ، ولكن مرة  
أخرى يعانى الشايط شديد الخصوصية والذى يهدف الى إعطاء ميلاد لعمل من أعمال  
الفن من حضور المشاهدين ( Ibid P. 13 ) .

وينتهى أرنيهم الى التأكيد على أهمية دراسات المسودات والمتخلفات  
والصياغات المبكرة والمراجعات على الأصول ، والمقوامش والاسكتشات ، والصور  
الفوتوغرافية للمراحل المختلفة للعمل الفنى أثناء نموه ، والتحليل بأشعة إكس ، كل  
أولئك وسائل مشروعة ، وأكثر أمانا وضمانا من غيرها مما يقدم أرنيهم اعتراضاته عليها  
على نحو ما سلف ايضاحه .

على أن أرنيهم يتحفظ كثيرا ، فهو يؤكد أن الصور الواردة بكتابه عن  
الجزنيكا ، برغم كثرتها ، الا أنها ليست كل ما قد يكون نفذه ييكاسو بالفعل ، أو ما  
يكون تحيله فى ذهنه ، ويؤكد أرنيهم أن الصور التى أوردها ليست الا اتمكاسات  
جزئية ، وعليه فيجب أن تكون تفسيراتنا قليلة ما أمكن . ( P. 15 )

وينتهى أرنيهم إلى التعليق على فائدة استقراء الصور بقوله :

ان ما وضعه الفنان على الورق لم يكن تسفيا أو بالصدفة ، بل كان خطوة لدفع  
وتنشيط العمل .

ويضع أرنيهم عددا من الأسئلة يحاول أن يحدد بها اهداف دراسته أو جزءا منها  
يسأل أرنيهم :

١ — ماذا دفع ييكاسو لاختيار هذا الموضوع ؟

٢ — ما الذى جعله يقدم الموضوع بهذه الطريقة بالذات ؟

٣ — أى نوع من التفكير البصرى ، قادّه من أول تصور الى العمل الاخير ؟  
ويرى أنهم أن هذه الامثلة مستندنا بوجه عام بشئ عن ييكاسو الفنان ،  
ولكنها على وجه خاص مستندنا بالكثير عن عملية الابداع عموما .

ويقول أنهم كثيرا على ما كان يدور فى عقل الفنان ، لأن هذا الذى يدور  
فى عقله ، سيؤثر الى مدى بعيد على ما سوف يحمي بعد ذلك فى اللوحة ، وهذا أوضح  
بالنسبة لوجه الثور ، ويقول أنهم كذلك على الاطار الثقافى السائد ، الذى يشكل  
المرأة أو الصدى بالنسبة لعقل الفنان ، يقول أنهم : ان قصر القيمة الذهنية والعقلية  
والفنية للجرنيكا على ييكاسو فيه ظلم للصورة والمصور ، لأنه من الضرورى أن نضع  
فى الاعتبار أنها لا تعبر فقط عن حالة الفنان ، ولكنها معبرة بشكل أكبر عن حال العالم  
(Amheim, R., 1962, P.5 )

قدم أنهم بعد ذلك الاسكتشات والصور التى استطاع أن يحصل عليها لمراحل  
عملية رسم الجرنيكا ، وحاول دراسة ماورد فى كل منها مركزا على :

١ — الرموز التى تعبر عنها جزئيات الصورة فى ذهن الفنان وأذهان الآخرين

٢ — المقارنة بما ورد فى الصور الأخرى لنفس اللوحة .

٣ — النمو الذى يحدث من صورة لأخرى أو من جزء لآخر .

٤ — الألوان ( أبيض x أسود ) وتعبيرها عن هدف الفنان .

٥ — الفارين التى يمر بها الفنان على بعض جزئيات العمل بقصد الاجادة أو  
الاختبار للزوايا والتكوينات .

٦ — ظهور واختفاء بعض الأجزاء ، وعلاقة ذلك بحركة الفنان ، فى التقدم  
والتأخر والمراجعة .

٧ — توقف الفنان لعدد من الأيام عند حركة خاصة أو تكوين معين ،

وعلاقة ذلك بالاطار ذهنى والثرثر النفسى الذى يعانى منه الفنان ، وما قد يكون

له من دلالة في عملية الابداع الفني .

وجممع الصور المرسومة للجبرنيكا أو لأجزاء من مكوناتها (٦١) منها (٥٤) لأجزاء فقط ، و (٧) للرسم كاملا بصرف النظر عن اتجاهه . كذلك أورد أنهم (٧) لقطات فوتوغرافية للوحة في حالات نموها المختلفة ، ثم اللوحة النهائية في حجم كبير والآن نعود الى حديث سريع عن اللوحة ..

بدأ بيكاسو في رسمها اعتبارا من ١ مايو سنة ١٩٣٧ الى قبل مرور أسبوع واحد من مهاجمة طائرات هتلر الحربية للمدينة ، وقد رسمت هذه الصورة لتوضع كجدار في معرض الحكومة الاسبانية بباريس (بناء على طلبها) .

ويشير أنهم الى أن بيكاسو الذي هاجر الى باريس منذ سنة ١٩٠٤ ، قد اهتم بالجبرنيكا لارتباطه الوطني بها ، فهو أسافى الأصل ، وتربطه بالباسك علاقة دم .. لقد هجم الألمان على المدينة في الرابعة والنصف ظهرا ، وقد كانت مدينة نساء وأطفال ، حيث كان الرجال يحاربون في الجبهة ، ومن هنا المنطلق بدأ بيكاسو تخيل الصورة ، التي احتوت على وجه ثور ، وحصان ، وامرأة تحمل طفلا ميتا تبكي ، ويد ممدودة بمصباح ، ومحارب مجند .

لتقرب أكثر من الصورة ، لنبدأ بالرسم الأول ، وهو يعمل تاريخ ١٩٣٧/٥/١ ومرقم بالرقم ١ ، وقد كان بيكاسو حريصا على هذا الاسلوب (التاريخ والترقيم لمعظم مخلفاته) ويرى أنهم أن هذا الرسم هو أكثر الرسوم شيئا بالصورة الأخيرة ، وان لم يكن في نفس درجة الاحكام والدقة ونفس الابعاد التي تميز الجبرنيكا المعروضة . صحيح أن جميع العناصر موجودة ، ولكنها باهتة ، أو مائتة الخلود ، أما الصورة الثانية ، وقد رسمها في نفس التاريخ (١٩٣٧/٥/١) فهي وان اختلفت بعض الشيء عن الصورة الأولى الا أنها مازالت محفظة بجزء كبير من التفاصيل الأمسية للصورة : الثور والحصان ، والطائر ، والمرأة ، والضوء ، وان كانت النسب مختلفة الى حد ما .

أما الصورة الثالثة ، وهي مرسومة هي الأخرى في ١٩٣٧/٥/١ أي نفس التاريخ ، فهي الرسم الوحيد من بين جميع الرسوم المتكاملة للوحة ، الذي لم يمتد على الثور ، ولكن التركيز هنا كان على أبرز المرأة ذات المصباح ، والحصان . ويعلق أنهم هنا على البساطة التي اتبعها الرسام في هذه الصورة ، بأن الفنان يحتاج تناول عمله عند

عملية الابداع على عدد من المستويات التجريدية ، بقصد تمحيص المظهر ،  
والامساك بالشكل اللاتى .

وهكذا يتغلل أرنيهم من صورة لأخرى ، معتمدا أو مركزا على الأبعاد التى  
حاولنا استخلاصها فيما سبق حتى يصل الى الصورة التى لا يجد عليها تاريخا ، وهنا لا  
يتسكن من الجزم بتاريخ انتهاء الرسم .

وينهى أرنيهم الدراسة بمناقشة متعمقة على ايجازها يشاء فى مقدمتها ، عما اذا  
كان ييكاسو قد تقدم من البسيط الى المركب ، على نحو ما يرى بعض دارسى عملية  
الابداع من أن العملية تأخذ هذا الاتجاه ؟ .

ويجب أرنيهم على ذلك بالنفس ، فواضح أن ييكاسو بدأ رسم اللوحة مرة  
واحدة ، محتوية على جميع العناصر وفى نفس الاماكن تقريبا ، وان كان التحجيص  
والنسب والأبعاد قد تشكلت بدقة فيما بعد ، ثم بدأ بعد ذلك يحجرب ويختبر عناصره فى  
رسومات مستقلة واحدة بعد الأخرى .

ان ييكاسو يذكر أنه لا يرسم فقط ، ولكنه يبحث . ويذكر أرنيهم أن العمل  
وان لم يكن كالحلقة الحية ، يحمل فى طياته كل مقومات الشكل النهائى ، الا أنه مع  
ذلك يتضمن الأساس ، ثم الخطوات التالية وثبات قد تكون مضطربة ، الا أنها تحدم  
بصورة أساسية هدف الفنان للوصول الى التشكيل النهائى للعمل الفنى .

ان الكل سابق على الاجزاء ، وهذا يؤكد نتائج باتريك ، ولكن الأجزاء  
تتم وتترى أحيانا على استقلال ، المشكلة هنا هى كيف ينسب الأجزاء فى اطار الكل ؟  
والمزج بين الأداء والثو فى رأى أرنيهم يقود الى تصميم لا يمكن وصفه من خلال  
التخصيب المتالى للقطع أو الأجزاء ولكنه نموذج بالكيكى ، تبادل النظر الى الجزء والى  
الكل ، عملية تقدم وتأخر ، وهنا علينا أن نتأمل لا مجرد الحركة النامية للصورة ككل  
بل علينا كذلك أن نحصر العلاقة بين الصورة وبين جزئياتها فى مختلف المراحل ، ان  
العمل الفنى لا يتقدم الى الامام على نحو ما يحدث للبذرة أو للكانن الحى ، ولكنه ينمو  
على حركة التارجع للأمام وللخلف ، من الكل للجزء والعكس بالعكس .

(Ibid, PP. 131-132)

هذه الحركة التى حاول أرنيهم أن يضبط ييكاسو مثلها بها هى ما استطاع  
سوف أن يرصدها لدى الشعراء ، فى وثباتهم المحكومة بالتوتر النفسى لديهم وبالوضوح  
والضموض فى المجال .

وهي ما سوف نحاول استكشافه لدى الروائيين بعد ذلك .

كانت توجد تجارب عديدة ، وإن كان المود Mood الأساسي قد استقر منذ الرسم الأول ، هذه التجارب تمت لمحاولة التخليد والتجويد ، الفكرة الجبروتية بدأت ، وهي راجعة الى هول الأناسة ، وإن كانت الأناسة المباشرة ليست هي كل شيء ، بل أن في رسوم بيكاسو السابقة على نحو ما يذكر أرثيم ما يفسح عما رسخ في نفسه عن فكرة الهول وعمقها بالشكل الذي برز في لوحة الجرنیکا ، ولكن الفكرة الجبروتية غير مستقرة الأبعاد غير واضحة المعالم ، وهو يحاول أن يبنو منها شيئا فشيئا ، ثم يحاول الابتعاد عنها . ولكنه لا يستطيع أن يستمر في هذه الحركة ، إنه لابد وأصل الى حالة يريد فيها أن يسكن حالته أو يثبت ذهنه على ما وصلت إليه عيناه ويداه . وحينئذ يكون قد أصبح قادرا على استيعاب ما قصده .

هذه هي الدراسة التي أجراها رودلف أرثيم عن عملية الابداع على نحو ما قام بها بابلو بيكاسو في لوحة الجرنیکا .

والحقيقة أن الأسلوب الذي اتبعه أرثيم ، والعمق الذي حاول أن يكل به الدراسة يجعلنا مرغبين على الإعجاب به والتثويه بعمله ، ولكن في نفس الوقت الذي نبدى فيه إعجابنا ، لا نمنع أنفسنا من إبداء بعض الملاحظات :

أولاً : الأسلوب الذي اتبعه أرثيم ، أسلوب ذاتي الى حد ما ، وهو يعتمد على الرؤيا الخاصة ، والتقدير الشخصي للباحث . ونحن وإن كنا تعلم عن المرات الذي حصل عليه أرثيم في دراسة الفن ، إلا أن هذا لا يفيينا من اثبات هذا المآخذ الذي يؤدي الى ضيق المدى الذي يمكن أن تصمم عليه استنتاجات خاصة ، وهي لم تقترن بوسيلة أخرى لدراسة العملية الإبداعية .

ثانياً : اعترف أرثيم نفسه أن هذه الرسوم التي اتخذها مادة لدراسته ليست هي كل الرسوم التي خلفها بيكاسو ، بل ليست هي كل ما تصوره وتخله المصور ، وهذا يجعلنا بالتالي نتساءل ، عما إذا كانت بعض الصور والأخيلة الجوهرية التي لم يدخلها الباحث ضمن دائرة بحثه كانت مؤثرة في اتجاهه أو آخر ؟ .

ثالثاً : يمكن أن يتم أرثيم بالتصنيف في بعض تفسيراته الحضارية لبعض العناصر ، ويتضح ذلك بصورة جلية من حديثه عن الثور ، بل إن بيكاسو نفسه ، قد تذبذب موقفه من هذا الجزء من اللوحة من موقف لآخر ، فيينا عبر

الثور عن العدو الباطش على نحو ما ترى في أحد الرسوم ، نراه في غير هذا الرسم معبرا عن الاتزان والعلمانية ، ولو كان أرنيهم لجأ الى بيكانو واستغفر منه عن سبب هذا المقلب لكان أغنى نفسه من المخاطرة ببعض الضخريات .

رابعا : المنهج الذي اتبعه أرنيهم محدود الامكانية ، وقد كان أرنيهم متبها لذلك ، فأين التنبؤ الذي يعد به الفنان نفسه ؟ وأين الأساليب البدنية والتجويد التي يقود بها أفكاره ، وأين الفنانين المقصودة التي يعمد اليها لتنشيط خياله ، وأين ومنى تجيؤه الأخيلة والأفكار ، ومنى يحس بعدم القدرة على التقدم ، ومنى تتفتح عليه الآفاق ؟ .

كل هذه تساؤلات لا يجب عليها منحج أرنيهم ، ولكننا مع ذلك لا نغلك الا أن نبدى إعجابنا بمخبرته وصبره على متابعة حركة الصورة وتطورها بهذا الشكل الدقيق .

النموذج الرابع : بعض دراسات نورمان ماير التجريبية عن عملية الابداع :

أجرى نورمان ماير سلسلة من خمس دراسات نشر الأولى منها سنة ١٩٦٧ ، ونشر الخامسة سنة ١٩٦٨ . وقد تطور الهدف الذي رمى اليه ماير وزملاؤه على مدى الدراسات الخمس ، والتي بدأت أولاها بهدف حدهه الباحثون على النحو التالي :

دراسة الفروق الفردية في الطريقة التي يقوم فيها المفحوصون بتخزين ( تعلم ) واستخدام المعلومات ، كما يبدى ذلك في انتاج عمل ابداعي ( كتابة قصة ) مثلا ( Maier, et al, 1967 ) وفي الدراسة الثانية

( Maier, m & Burke, 19٧٠ ) حاول ماير وزميلة التعرف على دوافع بنيوية ، وهي ما إذا كانت الفروق الفردية لدى الأفراد في تخزين واستخدام المعلومات راجعة الى فروق في القدرة أو فروق في التفضيل ، وفي الحالة الثانية يمكن افتراض أن ادخال متغير دافعي سيؤدى الى تغيير النمط الذي ستستخدم فيه الكلمة .

وقبل أن نتقدم في الحديث عن الدراسات الباقية بالتفصيل نود أن نتوقف عند هاتين الدراستين لما لهما من أهمية خاصة بالنسبة لدراساتنا ، ثم نعلق بعد ذلك بالحديث عن الدراسات الثلاث الأخرى .

استخدم ماير وزملاؤه في الدراسة الأولى عينة تتكون من ٦٧ ذكرا و ٩٦ أنثى

من دارسى علم النفس ، وأعطوهم عددا من أزواج الكلمات بطريقة تكرارية (١٢) مرة . وكان يجرى لهم اختبار حفظ بعد التكرار رقم ٤ ، والتكرار رقم ٨ والتكرار رقم ١٢ .

وأجرى عليهم بالإضافة الى ذلك عدد من اختبارات الميول والاتجاهات والقدرات والشخصية والابداع .

وقد كان الاختبار الرئيسى هو كتابة قصتين : الأولى عن عدة الموضوع ، والثانية يتحدد موضوعها بناء على رغبة المبحر ، وتكتب كل منها فى ١٥ دقيقة بعد الحفظ ، على أن تستخدم الكلمات المحفوظة فى القصتين فى شكل : —

(أ) الأزواج المحفوظة .

(ب) مفردات من الأزواج .

(ج) أو أزواج جديدة متألّفة من الأزواج القديمة وتم تصحيح القصتين على أساس الطول والابداع بطريقة المحكمين .

لاحظ الباحثون أن هناك فروقا كبيرة فى درجة استجابة الأفراد بالأنماط المذكورة فيما سبق من استخدام الكلمة وإن كان قد وضع الاتفاق فى استجابتهم على كلتا القصتين .

كذلك لوحظ أن الأفراد الذين حصلوا على درجات عالية على التآلفات الجديدة ، حصلوا كذلك على درجات عالية على المفردات المستقلة (المأخوذة من الأزواج القديمة) وقد بدا أن هذا التجزئ يمكن اعتباره عملية بسيطة بين عملية استخدام التآلفات المستدعاة (١) وعملية تكوين تجميعات جديدة (٢) .

وقد أجرى الباحثون بعض تحليلات الاحصائية لمعرفة العلاقة بين أصالة القصة واستخدامات الكلمة على نحو ما ذكرنا من قبل ، وتحليلات أخرى لمعرفة العلاقة بين المقاييس الخارجة (الميول والاتجاهات .. الخ) والمقاييس الداخلية المتعلقة بالقصة .

---

(1) Association Bands.

(2) New Groupings

والواقع أن العلاقات في معظمها لم تكن جوهرية ، فمن بين ٣٠ ارتباطا بين تعلمات القصة وبين المقاييس الخارجية لم يحد سوى أربعة ارتباطات دالة ، ولم يوجد ارتباط واحد دال عند كلا من الجنسين من بين هذه الارتباطات . ومن المعروف أن عدد الارتباطات الجوهرية داخل أى مصفوفة ارتباطات يمكن أن يكون دالة (١) لما يمكن أن تشير إليه أو توحى به نتائج هذه الارتباطات .

(Wil Kinson, M. 1951)

ويرى ماير وزميلاه أن الفشل في الحصول على علاقة بين الابداع وإعادة تنظيم الخبرة على نحو ما أوضحت النتائج لايعنى استبعاد امكانية أن التجزئة (٢) وإعادة التنظيم للخبرة هما في الواقع آليتان أساسيتان في الإبداع .

والرأى الذى يذهب إلى أن الابداع عملية عقلية عليا فحسب ، ربما كان رأيا مضللا إذ أنه يستدعى التركيز على صعوبة العمل بأكثر من التركيز على الفروق الوظيفية التى تتطلبها الأعمال المختلفة ، وربما كان الأفراد مختلفين في قدراتهم العقلية ، وفي أسلوب معالجة مشكلاتهم ، وربما كان واحد منهم يبحث عن حل لمشكلة في ذاكرته ، بينما يحاول الآخر ضم أجزاء من ذكرياته لتكوين الحل المطلوب ، مما يجعلنا نرى وجود فروق فردية في عملية الابداع لدى الأفراد .

ويتهى نورمان ماير وزميلاه إلى ضرورة إجراء بحوث أخرى لمواصلة التعرف على العلاقة بين تخزين المعلومات واستخدامها ، بعد أن وضح أن النتائج الأولى لا تقود إلى اجابة حاسمة على أسئلة البحث ، خاصة فيما يتعلق بوجود نمطين أو ثلاثة في استخدام المادة المخزنة (نفس الأزواج ، أو تجميعات جديدة من الأزواج القديمة ، أو مفردات من الأزواج القديمة ) ، وإن كان الباحثون يعلقون على النتائج بوجود وظائف مختلفة من حيث الكيف وأن الأفراد يختلفون في الطريقة التى يستخدمون بها المعلومات المخزنة لديهم .

هذه هى الدراسة الأولى لماير وزميليه ، أما فيما يتعلق بالدراسة الثانية بعنوان تأثير الدافع على إعادة تنظيم الخبرة فقد نشرها سنة ١٩٦٨ كل من ماير وبرك

(Maier, & Burke, 1968)

(1) Function

(2) Fragmenting



وهذه الدراسة على نحو مسبق ان أوضحت كانت تهدف إلى تحديد العلاقة بين الدافع<sup>(١)</sup> وطريقة استخدام المعلومات .

استخدم ماير وزميله في هذه الدراسة عينة تتكون من ٥٤ مفحوصا ، ٢٨ من الذكور ، ٢٦ من الإناث من دارسي علم النفس ، قدمت لهم أزواج الكلمات التي قدمت في الدراسة الأولى وتكرر التقديم ١٢ مرة وقيس تذكر الأفراد للكلمات بعد التكرار رقم ٤ ، والتكرار رقم ٨ والتكرار رقم ١٢ .

طلب بعد ذلك من الأفراد كتابة قصة ابداعية محددة الموضوع لمدة ١٠ دقائق ، ثم قصة ثانية محددة الموضوع أيضا لمدة ١٠ دقائق (في الدراسة الأولى لم يحدد موضوع القصة الثانية وكان الوقت ١٥ دقيقة لكل قصة من القصتين) ، ثم أعطى اختبار من اختبارات جيلفورد الابداعية ، وعدد من اختبارات الميول والقدرات والاتجاهات .

أخير الأفراد في البداية أن التصحيح سيتم للقصة على أساس : (أ) الابداعية<sup>m</sup> (ب) عدد الكلمات التخيرية المستخدمة (مقررات ، أو تكوينات جديدة ، دون أن يثاب المفحوص إذا استخدم نفس الأزواج المحفوظة) .

أظهرت النتائج عدم وجود فروق بين هذه الدراسة والدراسة الأولى فيما يتعلق بتحديد عنوان القصة أو ترك الحرية للمفحوص لاختيار العنوان ، وقد وضح أيضا من هذه الدراسة وجود ارتباط بين الدرجات التي صححت على أساسها القصتان .

وضح كذلك من النتائج أن التنبه بعدم استخدام الأزواج المحفوظة كما هي لم يفلح في زيادة ابداعية القصة من خلال ابتلاع أزواج جديدة .

ويستنتج الباحثان من هذه الدراسة أن الفروق الواضحة في إعادة تنظيم المعلومات ترجع أساساً إلى تباين في القدرة وليس في التفضيل (الدافع) ، وهذا ما أوضحه أيضا استمرار المفحوصين في استخدام الأزواج التي قدمت إليهم في التجربة كما هي ، برغم التنبه عليهم بأن ذلك لن يثاب عليه المفحوص .

على أن الدراستين السابقتين ألتئمت إجرائهما نورمان ماير وزملاؤه يمكن أن تقدم

(1) Motivation

(2) Creativeness

عليها بعض الملاحظات :

أولا : أن الباحثين في الدراسة الأولى قدموا أزواجاً من الكلمات . ولم يلاحظوا أن بعض الأفراد ربما كانوا على علاقة معينة بهذه الأزواج اللفظية . وكان من المفروض أن يُجرى اختبار يتعرف به على طبيعة العلاقة الموجودة قبل أن تُقدم إليهم القائمة ، وقبل أن يستجيب في النهاية أن المسألة ترجع إلى قدرة أساسية لدى الأفراد ، واجبة على تدعيم سابقين لدى بعضهم أدى إلى طريقة استعمال الكلمات في اتجاه أو آخر .

ثانياً : الملاحظة الأخرى هي أن ماير استخدم التنبيه كدافع يختبر به طريقة أو اتجاه الأفراد نحو استخدام الأزواج المحفوظة ، إذ أخبرهم أن هذا الاستخدام لن يثاب عليه المخصوص ، ومع ذلك مالوا إلى استخدام الأزواج ، مما استجيب منه أن الدافع لا يؤثر على الاتجاه إلى إعادة تنظيم الخبرة ، والواقع أن الدافع هنا تم بطريقة سليمة ، وكان يمكن أن يكون استخدام الأزواج الجديدة هو الدافع الأقوى إذ يثاب المخصوص ثواباً مضاعفاً كلما مال لاستخدام الأزواج الجديدة بدلاً من العقاب أو عدم الإثابة الذي لجأ إليه ماير في حالة استخدام الأزواج القديمة . والمفحوص هنا لا يجد حرجاً في استخدامها مادام لن يعاقب على هذا الاستخدام .

وتعليقاً على الدراستين من حيث أنها استخدمتا لدراسة الإبداع هو نفس ما سبق ذكره بالنسبة لكاترين باتريك ، من حيث صناعية الموقف وتحديد بوقت ومكان معينين ، وإن كان هذا الأسلوب من الناحية العملية مقبولاً في الدراسات التجريبية للإبداع ، ويمكن اكتماله بجمع البيانات عن الأفراد ، خاصة تلك التي تتعلق بانتاجاتهم الإبداعية التي يتجنبونها طواعية وباختيارهم وفي أوقات حرة ، ربما كان هذا الأسلوب مساعداً لتقديم حكم موضوعي على إبداعية الفرد .

نقل بعد ذلك للحديث عن الدراسات الثلاث الأخرى لماير وزملائه ، والتي تعتبر امتداداً للدرستين السابقتين .

في الدراسة الثالثة كان هدف ماير وزملائه التعرف على ما إذا كانت درجة الحفظ تؤثر على نمط Type استخدام المعلومات المحفوظة ( Maier, et al., 1968 ) . كانت عينة هذه الدراسة تتكون من ٣٢ مفحوصاً ، ١٢ من الذكور و ٢٠ من الإناث ، قدمت إليهم أزواج الكلمات التي استخدمت في

الدراستين سابقتين ، وقد طلب من الافراد كتابة قصة ابداعية بعد التكرار الرابع للأزواج ، ثم كتابة قصة ابداعية أخرى بعد التكرار الثاني عشر ، وأخبروا أن التصحيح سيتم على أساس ابداعية القصة ، وعلى أساس عدد الكلمات التجريبية المستخدمة ، وقد حدد موضوع القصة الأولى ، بينما ترك موضوع القصة الثانية لاختيار المحررين .

وقد دلت النتائج على عدم وجود فروق ذات دلالة بين القصتين ، بالرغم من أن اختبار التذكر قد دل على وجود فروق بين الحفظ بعد التكرار الرابع ، والحفظ بعد التكرار الثاني عشر .

ودلت النتائج كذلك على أن استخدام الكلمات يكشف عن فروق فردية في طريقة استعمال المعلومات المحفوظة ، وأكثر مما يكشف عن فروق ناتجة عن درجات الحفظ

في الدراسة الرابعة استخدم نفس الاسلوب الذي استخدمه ماير وزملاؤه في الدراسات السابقة ( الأولى على وجه خاص ) مع عدم التنبيه باستخدام نمط معين للكلمات ، وذلك للقضاء على أى توجيه للسير في مسلك معين .

استخدم ماير في هذه الدراسة ٥١ مفحوصا من الذكور وطلب إليهم بعد التكرار الثاني عشر لآزواج الكلمات كتابة قصة عن سجين في ١٥ دقيقة ، ثم طلب كتابة قصة عن طفل . بعد أن انتهوا من القصة الأولى .

النتيجة الهامة في هذه الدراسة هي أن كلا من التجزئ ( استخدام مفردات مستقلة عن الأزواج ) وإعادة التنظيم ( أزواج مكونة من الأزواج القديمة ) يعيدان دون انحلال باستخدام الأزواج القديمة حيث وضع أن الأفراد استخلصوا الأزواج بشكل متسق سواء في المستويات العليا للإبداع أو المستويات الدنيا منه لدى الأفراد .

وقد أوضحت نتائج هذه الدراسة أن الأزواج القديمة والمفردات منها والأزواج المكونة من الأزواج القديمة ، دلت على وجود عمليات مختلفة في الاستعمال ، وبالرغم من أن التجزئ عملية جوهرية لإعادة التجميع ، فهو عملية تعبر عن خطوة أولى في هذا الاتجاه ، وتحدث كعملية مستقلة . وإذا كان قد وضح أن الأشخاص الذين يصيغون أزواجا جديدة بدرجة عالية يصيغون أيضا مفردات من الأزواج القديمة بدرجة مماثلة ، إلا أن استخدام المفردات لدى مجموعة لا تشير إلى أن هذه المجموعة يمكن أن تحصل على درجات عالية على إعادة تجميع الأزواج .

ويذكر ماير أنه لا دليل على وجود علاقة بين أنماط استخدام الكلمات الثلاث ، واختبارات الابداع ( Maier, & Thurber, M. 1968 )

وتعليقنا على هذه الدراسة أن مزيدا من الدراسات مطلوب لتتعرف على طبيعة العلاقة الموجودة بين مقاييس الابداع ، وعملية الابداع الفعلية . فما لاشك فيه ، على نحو ما يذكر ماير ، أن تفاعلات عدة تتم أثناء الابداع ، وربما أثرت هذه التفاعلات في اتجاه أو آخر على عملية الابداع ، مما قد يجعل القدرات الابداعية ذات آثار متفاوتة من مبدع لآخر ، بل ومن عمل ابداعي لعمل آخر لدى نفس المبدع . وربما كان ما ذكرناه في الفصل الأول عن التعدد والثراء المرتبطين بعملية الابداع ، يجعلنا نميل إلى الحذر في تعاملنا مع المقاييس الابداعية ، دون استبعاد بياض جوانب شخصية وحياة المبدع ، على نحو ماتسير في الحياة العامة بأبعادها المتعددة والمعقدة .

في الدراسة الخامسة أراد ماير وزميلاه أن يغيروا في شكل المادة المحفوظة ، وذلك بقصد التعرف على الفروق الفردية في استخدام الكلمة حين لا يتجلى الموقف التعليمي روابط قوية بين العناصر (الكلمات) المستخدمة : والتي قد تمثل عوائق في إعادة تنظيم الخبرة .

ومن هنا قدمت مفردات (لا أزواج) من الكلمات للأشخاص مكونة من ٢٤ مفردة (هي نفس الـ ١٢ زوجا التي استخدمت في الدراسات السابقة ولكن على شكل مفردات) ، كحدث المفردات ١٢ مرة وأجرى اختبار تذكر بعد التكرار الرابع والتكرار الثامن والتكرار الثاني عشر . وبعد فترة التمرين طلب من العينة (وكانت من ٦٨ مفحوصا ٣٢ من الذكور و ٣٦ من الإناث) كتابة قصة عن سجين مستخدمين أكبر قدر من الكلمات التجريبية ، وأخبروا أن التصحيح سيتم على أساس عدد الكلمات التجريبية والأصالة . وكان الزمن ١٥ دقيقة ، وبعد الانتهاء من القصة الأولى طلب منهم كتابة قصة في ١٥ دقيقة عن موضوع من اختيارهم بنفس التعليمات السابقة في القصة الأولى .

ويرى ماير وزميلاه أن الإضافة الأساسية لهذه الدراسة تتعلق بالطريقة التي تستغل بها المادة المتذكرة في الاستدعاء Recall وفي مواقف حل المشكلات problem solving ، وقد وضع أن الأفراد يجزئون المعلومات بطرق مختلفة ، كما يذكر ماير أنه عندما قدمت القصة فإن أى واحد من المفحوصين لم يستخدم

المفردات بنفس التآلف <sup>(1)</sup> الذي كشف عنه فى اختبارات الاستدعاء ، حتى هؤلاء الذين كشفوا عن ثبات فى أسلوب استدعائهم للمعلومات تحملوا تماماً عن التنظيم الذى كانوا قد كونوه . ومن هنا يمكن استنتاج أن استخدام المفردات فى موقف حل المشكلة (كتابة القصة) يختلف عند الاستدعاء ، هذا فضلاً عن أن الاختيار من المخزون التحصيلي يتحدد بإدراك موقف المشكلة .

ويشير ماير فى هذه الدراسة الى ما سبق أن حدده سيلز Selz, 1913 من مفهوم الترتبة التحديدية <sup>(2)</sup> وما قرره كوهلر وفريشمر عن مفهوم الاغلاق <sup>(3)</sup>

(Kohler, 1929; wertheimer (1925 1959))

وما توصل اليه ماير (1930, 31a, 31b) حول مفهوم الاتجاه ، ويرى ماير أن هذه المفاهيم يمكن أن تخدم بشكل جيد فى توضيح أسلوب حل المشكلات بناء على معلومات قديمة أو وظائف انتخائية ، وهذا قريب مما أشار اليه فى تجاربه السابقة وفى الدراسة الحالية يرى ماير أن عنوان القصة بشكل عاملا له أهمية فى اختيار الكلمات من المادة التحصيلية . فبينما يستدعى المفحوصون الكلمات فى اختبار التذكر بأسلوب أو أساليب لها علاقة بشكل تقديم المادة ، يختلف الأمر عندما يطلب اليهم كتابة قصة .

ويشير ماير الى نتائج كولجروف . (colgrove, 1963) التى انتهت فيها الى امكان الحصول على انتاجات ابداعية مجرد أن نطلب من المفحوصين أن يكونوا مبدعين . كما أن نتائج ليفى (Levey, 1968) أشارت الى أن الاصابة يمكن أن تتأثر بؤال الشخص الاجابة بطريقة أصيلة .

كل ذلك يؤكد أن عملية انتخائية ما تم فى حل المشكلات واتجاه التفكير ، تعتمد على رصيد المعلومات لدى الأفراد .

وينتهى ماير الى التأكيد على أنه ليس ثمة عملية واحدة من عمليات استخدام الكلمة يمكن أن تميز على باقى العمليات . وان كانت توجد فروق فى الاستخدام ،

(1) Closure

(2) Determining Tendency

(3) Closure

وأن حل المشكلات بنجاح يقتضى استخدام الطريقة الملائمة ، وربما لجأ الأفراد  
اليارعون فى حل المشكلات الى عمليات متعددة وليس الى عملية واحدة

maier. Thurber & Janger, 1968

الى هنا نتهى من عرض دراسات نورمان ماير وزملائه ، ونحن وان كنا نتفق  
مع ماير فى ان عملية الابداع أو حل المشكلات ، مسألة أسلوب شخصى ، الا أننا  
نميل مع ذلك الى اعتبار أن هذا الأسلوب الشخصى يخضع لقواعد ، على نحو ما  
أوضح ماير نفسه ، حين تحدث عن مفهوم الاتجاه الذى ينظم استدعاء الخبرة السابقة  
لاستخدامها فى حل المشكلة الحالية ، هذا بالإضافة الى ما يمكن أن يكون ذا تأثير  
فى عملية الابداع ، وهو ما سبق أن أشرنا اليه من قبل على أنه عامل التعلق أو الغرام  
أو ما أطلق عليه برونر Bruner (الموى) أو الدافع (١) إذ أنه لا  
يكفى أيضاً وجود الاتجاه ، بقدر ما يكون متأثراً بدرجة التعلق المزاجى به  
بالطاقة النفسية التى تساهم بشكل واضح وبارز فى الانتاج الابداعى ، وهذا ما يبحث  
نتقل بعد ذلك الى النموذج الخامس الذى نختم به هذا الجزء عن نماذج دراسات عملية  
الابداع ، هذا النموذج هو الدراسة التى اجراها الدكتور مصطفى سويف عن عملية  
الابداع لدى الشعراء .

النموذج الخامس : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة للدكتور مصطفى  
سويف :

حاولت هذه الدراسة أن تغطى الجانب الوظيفى فى عملية الابداع فى مواقف  
خلق حقيقية ، ولم يكن مجهود الباحث منصبا على الوصف فقط بل مضى خطوة أبعد  
اذ حاول أن يفسر نتائجها مستلها وجهة نظريتين . فيرى أن مهمة الباحث العلمى هى  
بوجه عام أن يجد النظام الذى يستطيع أن يضم أكبر عدد ممكن من الظواهر موضوع  
البحث ، ومن هنا فرق ليفين بين اللغة العلمية واللغة العادية فى حياتنا اليومية فالأولى  
نفسر . فى حين تقتصر الثانية على الوصف . (سويف ، ١٩٧٠ ، ص ١١٥ )

ونعرض فيما يلي الأسلوب الذي اتبعه الباحث في هذه الدراسة :

الأدوات :

استخدم الباحث في هذه الدراسة أربعة أنواع رئيسية من الأدوات وهي :

(أ) تحليل المضمون : فقد عرض من خلاله الباحث بالتحليل لعدد من الوثائق التي جمعها من كتابات واعتراقات الأدباء والفنانين ، وقد كان بينهم عدد لا بأس به من الشعراء ، وهو وإن كان قد عرض لعدد من الوثائق لغبر الشعراء ، فلأنها كانت شاهدة باتساق مضمونها على سيادة عدد من القواعد العامة المتعلقة بعملية الإبداع . والباحث في أسلوبه الذي استخدمه في تحليل مضمون هذه الوثائق ، كان يحاول أن يعرض ما يؤيد منها وما قد لا يؤيد مباشرة رأيه في عملية الإبداع ، انطلاقاً من منهجه التفسيري ، الذي اتسع ليشمل الجزئيات التي قد تبدو متناقضة .

(ب) الاستخبار : وهو مكون من عدد من الأمثلة صاغها الباحث ، وأرسلها إلى الشعراء ليحيوا عليها ، ويعيدوها إليه ، وهو يذكر أن العائد من هذه الاستخبارات كان أقل بكثير مما أرسله إلى الشعراء ، وقد اعتمد في بناء أسئلة الاستخبار ، كما هو واضح من مضمونها ، على استعراض واستقراء الآراء التي تحدثت عن عملية الإبداع ، بالإضافة إلى طبيعة الدراسة وما تحمله من أهداف تحتم التطرق إلى مناطق نفسية معينة . هذا بالإضافة إلى أن الدراسة بحكم أنها أجريت في ميدان كان مازال بكرّاً ، فقد كان من الطبيعي أن تأتي الأمثلة مفتوحة النهاية ، ليتمكن الشاعر أن يعطي كل ما عنده ، هذا بالإضافة إلى طلب المزيد ، مما قد يعن للشعراء من أفكار تتعلق بعملية الإبداع ، ولا تكون الأمثلة قد تطرقت إليه .

(ج) الاستبصار<sup>(1)</sup> : وقد اعتمد الباحث على هذا الأسلوب ليتمكن من تعميق النقاط التي قد لا يتمكن الاستخبار من كشفها ، بالإضافة إلى أن اللقاء المباشر مع المبدع ، يخلق نوعاً من المودة والنصف الذهني والتداعي ، مما يمكن أن يعود على البحث بنتائج ذات قيمة .

---

(1) interview

(د) تحليل المسودات : لجأ الباحث الى هذه الطريقة ، ليكشف عن علاقة الكاتب بمادته ، كيف يشبها ؟ وكيف يتقدم منها الى غيرها ؟ متى يتوقف ؟ ولماذا ؟ وعلى أى نحو يتخطى العقبات ؟ وأسلوبه فى افراز أفكاره ، دفعات أم جزئيات ؟ ... الخ

والحقيقة أن أسلوب تحليل المسودات من أصعب الأساليب التى تستخدم فى الدراسات الإبداعية والأدبية ، وربما كانت فائدته أكبر ، إذا ما أمكن اقترانه بأسلوب الاستبصار ، فكثير من المعينات على الورق قد لا تكشفها الا ذاكرة الفنان الحية وان كانت الذاكرة كثيرا ما تحون الفنانين . على أن اجتهد الباحث ، وتسلحه بقاعدة كافية من المعلومات عن عادات الكاتب ، وأسلوب حياته ، وعمله ، ربما ساعدت فى الكشف عن كثير من غوامض المسودات . وقد وفق الباحث فى التحليل الذى ادى به الى الكشف عن عدد من النتائج التى ساهمت فى رسم صورة حية لعملية الابداع .

وإذا كان الدكتور سوفيت قد تنبه الى أن الفنان الذى يعطينا مسودة أو مسودتين ، ربما ألفت أكثر منها قبل أن يضعها على الورق ، فانه بهذا التحفظ والاحتياط أكد أن الباحث عليه الا يساق وراء جزئيات قد تلوح بامرة ، وعليه أن يتذرع بأكثر فطر من المحرص قبل أن يصدر احكامه أو يحدد نتائجها .

#### المحنة :

أجاب على الاستخبار ٧ شعراء من مصر والبلاد العربية ، وأجرى الاستبصار مع واحد من الشعراء هو احمد رامى وهو من السبعة ، ثم حلت ثلاث مسودات ثلاث قصائد :

(أ) القصيدة الأولى لها مسودة واحدة لعبد الرحمن الشرقاوى .

(ب) القصيدة الثانية لها مسودتان لعبد الرحمن الشرقاوى .

(ج) القصيدة الثالثة لها مسودة واحدة وتفيض لمحمود العالم .

هذا بخلاف الشعراء والفنانين الذين حلل الباحث مضمون تقاريرهم واعترافاتهم لعملية الابداع .

#### النتائج :

الواقع أن نتائج هذه الدراسة لها طبيعة العمل الفنى ، بحيث أن اعادته عرضها



بغير شكلها الأساسى ويفقد حيويتها . وان كان هذا لا يمنعنا من المحاولة رغم صعوبتها .

### كيف يبدأ الشاعر ؟

يذكر الباحث أن جميع الاجابات التى تمكن من الحصول عليها ، تكشف عن أن ما من قصيدة ابداعها الشاعر الا ولها ماض فى نفسه ، حتى ... قصائد اللحظة الحاضرة ... يسرى عليها هذا الرأى ايضا ، فاذا اردنا أن نحدد هذا الماضى ، قلنا إنه تجربة اشترك فيها «الأنأ» ككل ، ومن الواضح أن كثيرا من التجارب تمر بنا دون أن يشترك فيها الانأ ككل ، بمعنى انها لا تقوم على توترات عميقة لدينا (سوف ١٩٧٠ ص ٢٧٩-٢٨٠) ويختلف الأمر من شخص لآخر ومن تجربة لأخرى ، وقد تقع للشخص تجربة جديدة ، فتلقي مع التجربة القديمة ، ونمس أعماق الملقى ويحدث هنا ما يسميه البعض دوامة ... هذه التجربة التى تقع للأنأ وتثير فيه آثار تجربة مشابهة من حيث موقعها من الأنأ هى التجربة الخصة بالنسبة للشاعر ، أى من يحمل الاطار الشعري باعتباره الطريق الى استعادة النحن (نفس المرجع ، ص ٢٨١) .

ويمكن لنا أن نعدد الأمور التالية بناء على ما سبق :

- ١- وجود تجربة قديمة
- ٢- حدوث تجربة جديدة ، تلتق فى دلالتها بالتجربة القديمة .
- ٣- استعداد معين لدى الشاعر (قد يكون طموحا أو حساسية) .
- ٤- حدوث اختلال فى البناء النفسى والاجتماعى للشاعر .
- ٥- فقدان الاتزان نتيجة التوتر النفسى الحادث .
- ٦- وجود اطار موجه لحركة الشاعر .
- ٧- محاوله ايجابية من الشاعر لتجاوز اختلال الاتزان الحادث .
- ٨- توجهه الى الوسيلة التى يمكن له من خلالها تحقيق الاتزان ، اقصد القصيدة الشعرية .

والشاعر فى حركته التى رسمنا ابعادها على نحو ما سبق ، يختلف عن غيره ممن لا يمتلكون المقدرة الشعرية ، وانه يتسلح بصفات خاصة ، منها استخدامه الخاص للكلمات أو اللغة بوجه عام ، انه يستخدمها استخداما قراسيا ، لقد اندمج فى الموقف ، وصار كل شئ لديه ذا علاقة عضوية بالجمال ، الماضى والحاضر

والمستقبل . اللغة والأحداث . الأشياء الواقعة فى محيطه ، حتى توتره ، أصبح جزءا لا يتجزأ من الموقف . انه يتحكم فى حركة افكاره التى تقى على شكل وثبات ، لا زالت متناثرة . ولكنها وثبات على طريق متجدد الاتساع والمضى . ان واقع الشاعر هنا واقع متميز عن واقع الآخرين . ويذكر الدكتور سويف ، ان التهورم قد اكتسب بعد الواقع العملى الى حد بعيد ، بمعنى أن الأنا يتلقاه كما لو كان يتلقى ادراك الواقع العملى ، أو بعبارة أخرى ان الواقع العملى أصبح تابعا للمجال ذهنى الى حد معين .... والظاهر أن الأمور تمضى على هذا النحو فى الفن عامة ، فإن رودان يقول : اننى لا أغير الطبيعة أبدا . اننى اسجلها كما اراها . وإذا كان يبدو للبعض انى غيرتها ، فذلك يكون قد تم فى لحظة لم ادرك فيها اننى اغيرها فعلا . وبعبارة أشد وضوحا أن العاطفة التى تؤثر على وجهة نظرى ، هى التى تغير الطبيعة ... إن الفنان لا يدرك الطبيعة كما تبدو لسائر القوم ، لأن عاطفته تكشف له الحقائق الباطنية الكامنة وراء المظاهر . (نفس المرجع ص ٢٩٩) .

### ولكن هل هذه الحرية مطلقة ؟

هذه الحرية ليست مطلقة تماما ... فالشاعر لا يمضى فى التهورم بغير حدود أو قيود . فهو مقيد بتوجيه الاطار . ولو اننا اختبرنا آثار عدة شعراء ممثلين لتيار واحد من التيارات الادبية ، لنين لنا كيف ان الاطار يتدخل فى توجيه حرية الشاعر فى لحظات طفان التهورم ، حتى نستطيع أن نتحدث عن طراز معين من الاستعارات والتشبيهات والخصائص القراسية . ليست متطابقة تماما ، لكن بينها نوعا من التقارب يميزها عن طراز اخرى .

وهنا يتفق د . سويف مع د . مراد ، وكذلك مع كورت ليفين الذى يرى أن الحالم الذى يتدفع بهدم بلا اعتبار لمقتضيات الواقع . عقيم لا ينتج (نفس المرجع ص ٣٠١) .

كذلك من القيود قيد اللغة ، فالشاعر حين يستخدمها يستخدمها متكاملة لا الفاذا ولا عبارات جزئية . انه يستخدمها فى وثبات ذات معنى ونظام معين . وهذا يحى نتيجة ما سبق أن ذكرناه من أن جميع اجزاء الموقف ، اصبحت ذات علامة عضوية ببعضها البعض : التوتر النفسى . والاطار النفسى والاجتماعى ، والتجربة السابقة والتجربة الراهنة ، وحركة الشاعر من أجل إعادة الاثران . وفى الحقى أن استخدام الشاعر للغة مظهر لوظيفتها الأصلية بتأثيرها فى اداة متكاملة لبناء نظام

متكامل للنحن ... وربما كان من أهم مظاهر هذا التكامل لديه تطابق اللفظ والمعنى  
 Oaomatopoeia ويفرق الباحثون .

ويتفق معهم الباحث . بين استعمالين للغة : استعمال رمزي واستعمال افعالي .  
 والاستعمال الأول يكون لتنظيم الاشارات الذهنية وتوجيهها . بينما يكون الاستعمال  
 الثاني للتعبير عن أحاسيس واتجاهات واثارتها عند الآخرين ... ولكن مع هذا التمييز  
 لاستعمال اللغة . الا أن بينهما صلة عميقة . هي الدلالة الدينامية . إذ انها تنجها إلى  
 بناء النحن . وحيث أن اللغة منطوقة ومدفوعة . فيمكن البدء في بنائها على امر  
 دينامية . من حيث انها اداة لتبديد التكامل كلما تصدع ( ص ٣٠٤ - ٣٠٥ ) .

### كيف يبلغ الشاعر النهاية :

أوضحنا فيما سبق حركة الشاعر . وما يطرأ على نفسه وعلى مجاله من تغيرات  
 نتيجة هذه الحركة . وعرضنا للقيود التي تحدد مساره . ونقود اتجاهه . فإلى أين  
 ينتهي . وكيف يبلغ النهاية ؟ .

نذكر الاجابات التي حصل عليها الباحث . وكذلك تحليل المسودات . على أن  
 لشاعر لا يفرض النهاية على القصيدة . بل يخلقها . ويتحكم في بلوغ النهاية الجوف  
 المتكامل للعمل الفني . بما فيه الفنان نفسه .. إن نهاية القصيدة تحتمها طبيعة فعل  
 الابداع من حيث أنه فعل متكامل له بداية وله نهاية ، متضمنتان أصلا في التوتر الذي  
 يدفع الشاعر اليه . فنحن عندما نبدأ أي فعل . نشأ لدينا توتر لا ينخفض الا ببلوغ  
 الفعل نهايته . ولا تكون هذه النهاية حاضرة في ذهنا منذ البداية . وليس من  
 الضروري أبدا أن تكون نهاية نعرفها أي ندركها ادراكا واضحا باعتبارها نهاية . بل إن  
 علاقتنا بها علاقة دينامية أصلا . فنحن « نبلغها » وهنا ينخفض التوتر

ويتفق الباحث مع الباحثة تسيجارنيك فيما يتعلق بما توصلت اليه من طبيعة  
 علاقتنا بالعمل الذي نبدأه . فالتوتر يظل قائما إلى أن نصل إلى النهاية . وبهذا يكون  
 التوتر نظاما ديناميا متكاملا . بحيث يلى علينا تكامل الفعل .

والواقع أننا نستطيع ان نتخذ من التوتر عند الشاعر أساسا ديناميا لوحدة  
 القصيدة فهو يساهم بتصب كبير في تحديد الهدف والطريق إليه . والظاهر أن نهاية  
 القصيدة تكون على الدوام ذات صلة واضحة ببدايتها . وبذلك يتم للشاعر تحقيق فعل

متكامل فى صميمه . ينتهى فى موضوع شيه بموضوع بدله ، وإن لم يكن هو بالضبط ، لأنه عود إلى هذا الموضوع بعد رحلة اكسبت الشاعر خبرات جديدة .

(سويف . ١٩٧٠ ، مواضع متفرقة) .

هذه هى بعض النتائج التى توصل إليها الدكتور سويف من دراسته لعملية الابداع فى الشعر ، عرضنا لها بإيجاز . ولم نتطرق إلى كثير من المناقشات والتعليقات التى قدمها الباحث فى ثنايا بحثه ، أو تعقبا على نتائجها ، والذي يلفت النظر فى هذه الدراسة . هو تعدد الوسائل التى لجأ إليها الباحث من استخبار إلى استبان إلى تحليل مضمون إلى تحليل للمسودات . هذا بالإضافة إلى استبصار ذاتى بعملية الابداع ، أتاح له ان يعمل من خلال عملية الابداع . وليس من خارجها . وإذا كان لنا من تعقيب على هذه الدراسة فهو أنها قامت بدراسة القصيدة الشعرية . فقط كميدان لعملية الابداع الفنية فى الشعر خاصة ، الأمر الذى يدهونا إلى التساؤل عما إذا كانت الحلول ستكون هى نفسها عند دراسة الابداع فى الرواية ؟ .

هل ستطبق النتائج التى تتعلق بالتجربة الشخصية والاطار الذهبى ، والتوتر الدافع ومحاولة إعادة الاتزان ، على عملية الابداع فى عمل طويل . يمكن أن يستغرق وقتا أطول ؟ .

ان التوتر الذى يدفع إلى بناء قصيدة تستغرق جلسة أو جلستين قد ينتهى قبل الانتهاء من كتابة قصيدة ، فهل يكون هذا التوتر هو نفسه الذى يصاحب بناء مسرحية أو رواية ؟ وإذا انتهى قبل كتابتها هل يتصرف الشاعر إلى شئ آخر ؟

ان المشاهدة تدل على أن كثيرا من الشعراء يتركون قصائدهم دون اتمام ، مجرد زوال التوتر الدافع والتعلق بشئ آخر قد يثير لديهم أقدارا أكبر من التوتر أو فقدان الاتزان ، مما يدفعهم إلى البداية من جديد فى عمل آخر .

وربما أمكن لنا من خلال دراستنا لعملية الابداع فى الرواية أن نجيب . على هذه التساؤلات . خاصة وأن الرواية عمل طويل له ملامح من الملحمة على نحو ما يذكر توماس مان (١٩٦٦) . وقد يشبه فى طوله المسرحية الشعرية أو المسرحية عموما ، من حيث حاجته إلى وقت أطول لمعالجته ، ومدى أوسع لانتمائه .

وقد يثور تساؤل عن الدخول فى حالة التوتر اراديا ، هل يمكن أن نخففها بالاستواء أو الانتماع ؟ وإذا امكن ذلك هل يمكن تلقائيا مع توفر باقى شروط

الابداع أن يتطلق المبدع في عملية الابداع ؟ .

سواء صح هذا أولا ، فانا سنحاول في دراستنا الحالية أن نتقرب من كل هذه التساؤلات محاولين الإجابة عليها .

خاتمة .

هنا نستطيع أن نتوقف لنختبر المجال الذي بدأنا فيه حركتنا ، لقد عرضنا لعملية الابداع في علاقتها بالسياق الابداعي ، وأوضحنا أن هذه العملية لا يمكن أن تنبؤ في فراغ . وانفقنا في ذلك مع د . سوييف ، وماكس فرتيمير . ونورمان ماير وارنهم وغيرهم من الباحثين الذي أشاروا بشكل أو بآخر إلى كون العملية ظاهرة عضوية حبة نامية متفاعلة .

وقد تحدثنا بعد ذلك عن الرواية والابداع ، واستطعنا أن نتوصل إلى أن الرواية عمل فني ، وانماجها عملية ابداعية . على نحو ما أوضح توماس مان ، وجون ديوى فيما أوردنا عنهم في الفصل الثاني .

وإذا كان الابداع نشاطا نفسيا ، فإنه يتحقق في اداء أو تنفيذ . وطالما لم يفرج هذا النشاط من نفس الفنان إلى الخارج فيظل مجرد تهيؤات شاردة . لا يمكن أن تصف بأي صفة من صفات الفن .

وقد كان لزاما علينا أن نتحدث عن الفعل<sup>(1)</sup> وقد حاولنا في حديثنا عنه ، أن نتطرق إلى عدد من الزوايا ، منها علاقة الفعل بالقدرات العقلية والحركية ، وعلاقته بالصمات المزاجية ، والاطار الاجتماعي الذي يتم فيه .

تحدثنا كذلك عن المجال المبدع ، وحاولنا أن نعرض في هذا المجال عددا من الآراء التي وردت لدى عدد من الباحثين . وإن كنا في الحقيقة نؤمن بأن هذا المجال بالذات محتاج إلى قدر كبير من اهتمام الباحثين والدارسين .

وفي النهاية عرضنا لعدد من الدراسات التي اهتمت بعملية الابداع ، وقد حاولنا أن نعرض لعدد من النماذج ذات الناهج المختلفة حتى نستطيع أن نتعرف على الأوجه المتعددة للوسائل المتاحة لدراسة عملية الابداع ، ولعلنا بعد ذلك أن نتطرق إلى تجربتنا بقدر معقول من الوعي بحدود هذه التجربة وإمكاناتها .

## الباب الثاني

### المنهج



## مقدمة :

عرضنا في الفصول السابقة لعدد من الابعاد المتعلقة بعملية الابداع ، وقد عمدنا في هذا العرض إلى انتخاب أهم الابعاد المتعلقة بهذه العملية ، دون أن ننشط كثيرا إلى آفاق قد تكون ذات أهمية بارزة في الدراسة ، وسنحاول في خطواتنا المقبلة أن نتقرب ما أمكن من المبدعين أنفسهم ، سواء كان ذلك في اختيار العينة أو الوسائل أو الاجراءات ، مستحاولين أن نتقرب منهم ونلمس عن كثب وسائلهم .

والدراسة الحالية تريد أن تحصل على الإجابة على سؤال عام هو : كيف تتم عملية الابداع على نحو ما يمارسها كتاب القصة الطويلة ؟

والامثلة التي تدرج تحت هذا السؤال العام عديدة ، يحددها تقريبا الاستخبار الذي أعدناه للتقصي عن الجوانب المختلفة للمظاهرة . ولكن هل توجد لدينا فروض محددة ؟

الحقيقة أن الفروض كثيرة ومتعددة ، والا ما أمكن لنا أن نصوغ أسئلتنا التي تكون أدواتنا الرئيسية ، ولكننا في الواقع نريد ألا نبدأ بفروض محددة لعدد من الاسباب من بينها :-

١ - أن المجال لازال بكرا ، وفي انتظار مزيد من نتائج الدراسات الاستطلاعية لكي يستقر الأمر في وضع نظرية ، يمكن بناء عليها وضع الفروض التي نحاول أن نجربها بالتجارب التحككية أو القرية من التحكم .



٢ — أن المحاولات السابقة في الدراسة كانت تقوم على أساس الاستقصاء عن جانب قصير المدى (كإبداع الشعر مثلا) ومن المعلوم أن الإبداع الذي يتم في جلسة أو جلستين أو نحو ذلك ، قد لا يجوز لنا مقارنته دون أن نأخذ بالإبداع قد يستغرق عاما أو أعواما ، ومن ثم فقد رأينا ألا نسرع بوضع الفروض التي قد لا نجيء شاملة .

٣ — أن بعض النتائج التي توصل إليها آخرون مثل باتريك مثلا ، إنسيافا وراء ماورد لدى جراهام والاس G. Wallas وغيرها من الباحثين من وجود عدد محدد من المراحل ، لازال ينقصه التجديد والتجديد ، فالاستعداد<sup>(١)</sup> مثلا هل هو استعداد واحد أم أنه مستمر طوال عملية الإبداع ؟ وهل هو عمليات تزويد مبعثرة أم عملية شحن مستمرة ؟

والاختيار<sup>(٢)</sup> والاشراق<sup>(٣)</sup> ... ؟ هل نستطيع أن نتحدث عن اختيار واحد واشراق واحد ؟ أم أن هناك اختيارات متعددة واشراقات شتى ، تتعدد بتعدد المواقف التي تفتح فيها على عقل المبدع آفاق الإبداع ؟ .

هذه التساؤلات وغيرها جعلتنا نتردد في وضع فروض معينة ، مكتملين بوضع الأسئلة الصغرى المدرجة تحت السؤال الكبير الذي بدأنا به في هذه الدراسة وهو : كيف يبدع الكاتب روايته ؟ ؟ فربما تيسر لنا من خلال الأجابات التي نحصل عليها الوصول إلى شيء ذي قيمة .

على أنه من الممكن أن نضع تخطيطا مبدئيا لعملية الإبداع بناء على ماتوفر لنا من خلال الدراسات السابقة ، ووفقا للتصور الذي أمكن لنا تكوينه . ونحن لا نريد بهذا التخطيط أن نصادر على مطلوبنا في هذه الدراسة ، ولكن فقط مجرد تخطيط نهدي به في هذه الرحلة .

ويتلخص هذا التخطيط في النقاط التالية :—

- ١ — عملية الإبداع ظاهرة مشروطة .
- ٢ — عملية الإبداع سلسلة أفعال .
- ٣ — عملية الإبداع تحقيق وتنفيذ للمخيل .

---

(1) Preparation  
(2) Incubation  
(3) Illumination

٤ — الابداع عملية عضوية .

٥ — عملية الابداع موقف حر .

ولن تقدم بمزيد من الشرح هنا . مكتفين بما سيرد في الفصول القادمة في هذا الباب والباب الذي يليه وهى : —

١ — الفصل السادس : ويدور حول العينة والاجراءات التي تحت لاختيارها .

٢ — الفصل السابع : ويدور حول الادوات التي استعملت فى هذه الدراسة .

٣ — الفصل الثامن : ويدور حول الاجراءات التي اتبعت في التطبيقات والاستخبارات وغير ذلك من خطوات تعلقت بجمع بيانات هذه الدراسة .

٤ — الفصل التاسع : ويدور حول جزء من نتائج الدراسة وهو المتعلق بالتحضير والاعداد في عملية الابداع .

٥ — الفصل العاشر : ويدور حول الجزء الآخر من النتائج وهو المتعلق بالأداء والتنفيذ في عملية الابداع .

ومن هذه الفصول مجتمعة تبلور مشكلات الدراسة ونتائجها على نحو ما سوف يتكشف فيما بعد .

# الفصل السادس

## العينة

دراسة السلوك البشرى لا يمكن أن تتم الا من خلال الملاحظة المستمرة والتجريب المتصق لهذا السلوك وأى زعم عن استخلاص للقوانين المنظمة لسلوك البشر بوسيلة تأملية أو استنباطية ، سيظل زعماً يفتقر الى الرجوع المباشر الى الظاهرة السلوكية على نحو ما تحدث فى تيار الحياة الحى . وفى اطار التدفق المستمر للنشاط البشرى .

يقول جون ستورث مل John Steuart Mill أن قوانين الظواهر الاجتماعية هى .. لا شئ غير قوانين أعمال ورغبات الكائنات البشرية عندما يتحدثون معا فى حالة اجتماعية<sup>(1)</sup> والبشر معها كان الأمر فى حالة المجتمع هم مجرد ناس أفعالهم وأهواؤهم خاضعة للقوانين الطبيعية الضرورية للإنسان . وهم حين يتواجدون معا يقلبون الى مواد<sup>(2)</sup> جديدة ذات خصائص أخرى مختلفة ، على نحو ما يحدث للهيدروجين والأكسجين . اذ يختلف كل منها عن ( مركبها ) الماء ...

(Mill, 1930, P, 573)

وما يهمنى فى حديث جون ستورث مل هنا هو الظاهرة البشرية من حيث هى الناس معا . واذا تمكن الباحثون يوماً من التوصل الى القوانين المنظمة لسلوك هؤلاء الناس . فسوف يتيسر لهم التنبؤ والتحكم فى السلوك بما يمكن أن يودى الى أنماط جديدة وهادئة من النتائج المستمرة .

---

(1) Social State

(2) Substances

وفي دراستنا الحالية ، لا يمكن أن نلجأ الى قطاع من البشر ندرسه لكي نتوصل الى قوانين سلوكه فموضوعنا أبعد ما يكون عن أن يأخذ قطاعا مؤثقا من الناس بدرسه . بمعنى أنه لا يوجد مجتمع يمكن أن نطلق عليه مجتمع الكتاب حيث أن كل كاتب تقريبا يسمي الى جماعة قد تختلف عن الجماعات التي يسمي اليها الكتاب الآخرون . ومن ثم فإن أنسب أسلوب لنا . هو أن نلجأ مباشرة الى جميع أو معظم الحالات التي تدور من حولها الدراسة وكلما اقتربنا من العدد الكلى . اقتربت النتائج من أن تكون ذات دلالة واقعية . وسوف لا تكون هناك مغامرة بسبب اتزاع حالاتنا من تيار الحياة لحظات تأملها على نحو ما يلجأ الكيميائي الى فصل مكونات المادة . وينظر كيف تتألف فتتحرك مركبا جديدا . وحين تفترق تكون ذات خصائص أخرى . وإذا كان جون ستورث مل يشبه البشر بالعناصر الكيميائية فمن نوافقه ولكننا مع ذلك لا نملك إلا أن نتحفظ قليلا قبل أن نتفق معه الى آخر المدى . فالكائن البشرى هو عضو في جماعة وللجماعة قوانين تحكم سلوكها غير تلك التي تحكم سلوك الفرد من حيث هو فرد مستقل وقد يكون الانسان عضوا في أكثر من جماعة . ومن ثم فإن القوانين التي تحكم سلوكه قد تختلف من جماعة الى أخرى . ففي الحشد تسود قوانين معينة وفي الاجتماعات الدينية تسود قوانين أخرى . وفي قاعات الدرس تسود قوانين مختلفة . ومن هنا فإن الفرد يخضع لعديد من القوانين تتعدد بتعدد الحالات والمواقف التي يوجد فيها . وإذا نحن لا نعدو العيوب كثيرا إذا قلنا إن القوانين التي تنظم سلوك البشر في تقابلهم قد لا تكون مسألة فردية ترجع بالتمام الى مزاج وقدرات الانسان الفرد . بقدر ما ترجع أيضا الى المركب الاجتماعي العام .

من هنا فان اختيار عيشتنا كان يحتم علينا أن نضع في الاعتبار المجتمع الذي نعيش فيه عينة البدعين . هل سندرسه . ام سندرس عيشتنا فقط . مع محاولة الاستقصاء ما أمكن عما يمكن أن يكون ذا تأثير في هؤلاء الأفراد . من حيث هم جزء من كل — ولبينات في بناء ؟.

الواقع أن الدراسة الحالية . لم يكن أمامها الا أن تلجأ الى ما يعرف بأسلوب العينة الكلية . أو الجمهور العام . حيث لا يمكن لنا أن نختار عددا ونترك عددا آخر . فجمهور كتاب القصة الطويلة في مصر جمهور محدود . وحتى في البلاد

العربية . لا يصل عدد كتاب الرواية الى القدر الذى يجعلنا ننتخب منهم بأسلوب او بآخر عينة ممثلة لهم .

وإذا كان كثير من الباحثين يوصون بكم حجم العينة ما وجدنا الى ذلك سيلا . فان قصارى ما نملكه إزاء هذه الوصية هو أن نلجأ الى جمهورنا كله حتى لا تأتى نتائجنا قاصرة . وان جاءت بعد ذلك ورغم ذلك قاصرة . فهذا أقصى ما يمكن أن نصل اليه فى هذا الوقت وبالإساليب المتاحة حالياً . وإذا كان ادواردز (A.L. EDwards. 1954) قد أوضح أن هناك علاقة (مركبة وليست

بسيطة) بين حجم عينة البحث وبين ما يمكن أن تكشف عنه من علاقات ، اذا كان هذا هو رأى ادواردز ، فإنا يمكن أن نشير الى أنه لا ينبغي للباحثين أن يكفوا عن تناول المشكلات لمجرد أن العينة المتاحة لن تكون كبيرة .

على أننا بالرغم من ذلك سنعاول ما وسعنا المحاولة . الوصول بعينتنا الى العدد الذى لا يجعلها معنومة القيمة . خاصة وأن باحثين آخرين سبقونا لدراسة قريبة مما نقوم به هذه الدراسة . وكانت عيناتهم محدودة . وكانت النتائج التى توصلوا اليها على قدر من الدقة جعلها تكتسب الاحترام والثقة كلما تقدم الزمن والتقى الباحثون حولها .

والعبرة على العموم ليست فى صغر حجم العينة أو كبره . وان كان لهذا وزن وشأن لا يمكن انكارهما . نقول إن العبرة والحكمة هنا بالأسلوب العلمى الذى يتناول الباحث أن يلمس الخطئى من خلاله ، والسير فى اطواره .

على أن الضمان الذى يمكن أن نخاط به لدراستنا هذه من خطأ الوقوع فى التعميم من مجرد استخلاص نتائجنا من عينة صغيرة . هذا الضمان يتمثل فى أننا سنعاول الحصول على كل جمهور الظاهرة ، وإن جاء هذا الجمهور بعد ذلك صغيراً فقد يمكن بوسائلنا الاحصائية أن نخاطبها . يمكن أن تقع فيه من مشكلات نتيجة هذا الحجم الصغير ، مما سوف نكشف عنه فى الموضع الملائم .

على ان صغر حجم العينة لا ينبغي له دفعا الى الجزع . خاصة اذا تذكرنا على نحو ما أوضحنا من قبل أن باحثاً متمرساً هو ماكس فرتيسر Wertheimer. M.. قد أجرى دراسة قيمة وجادة على حالة واحدة . وقد امكن له أن يستخلص عدداً من النتائج العلمية . التى التقت معها فيما بعد ، نتائج دراسات أجريت على عينات كبيرة نسبياً (Wertheimer. M. 1959)

نفس الامر قام به ردولف أرنهيم Arneheim, R. في دراسة للجبريكا ،  
رائعة بيكاسو . والطريف أن هذا الباحث لم ينجأ الى بيكاسو « بسأله ويتقصى من  
ورائه الخبر . رغم أن ذلك كان متاحاً . وقصارى ملجأ اليه ، على نحو ما أوضحنا  
فى موضع سابق هو ما خلفه بيكاسو وراءه فيما يتعلق بهذه اللوحة من استكشات  
وتسويدات . وقد كانت النتائج التى توصل اليها أرنهيم تدعو الى احترام المنهج الذى  
أتبع له أن يتبعه فى هذه الدراسة (Arneheim, R. 1962)

### عينات لأجنة واحدة :

وإذا كنا من استطلاعنا للتراث رأينا أن لكل باحث أسلوبه المفضل فى انتقاء  
العينة التى يتوهم فيها العيون لانجاز دراسته . فاننا نكاد نكون قد توصلنا الى أن أسلوبا  
واحدا لا يمكن أن يفي بالغرض المنشود من التعرف على ديناميات عملية الابداع .

لقد حاول فرانك بارون دراسة الابداع لدى الكتاب . وكان الأسلوب الذى  
اتبعه هو محاولة تحديد العينة التى سيجرى عليها الدراسة من خلال محكمين لجأ اليهم لكي  
يرشحوا له عينة الكتاب الذين يمكن له من خلالها دراسة الابداع . وليس المقام هنا  
تبيان أوجه الخسوبة أو القصور فى هذه الدراسة . ولكن هدفنا هنا هو الوقوف على  
ضعية هذه العينة . والأسلوب الذى لجأ اليه هذا الباحث وزملاؤه فى اختيارها .

(Barron, F., 1961. ch. 2)

واضح مما ذكره بارون أن العينة تتكون من مجموعتين . مجموعة الكتاب المشهود لهم  
بالنبوغ والنفوق . ومجموعة أخرى أقل من هذه المجموعة من حيث الذبوع أو خصوبة  
الابداع . كانت عينة فرانك بارون تتكون من ٥٦ كاتباً محترفاً ، ١٠ ( عشرة ) من  
الكتاب للذين مازالوا يواصلون دراساتهم . أى أن العينة كانت تتكون من ٦٦ كاتباً .  
قسموا الى مجموعات . خضعت كل مجموعة لنوع معين من الاجراءات السيكومترية .  
فبعضهم خضع لموقف تجريبي معملى . وبعضهم شارك فى عدد من الاستبارات .  
والبعض الآخر طبقت عليهم بطارية من الاختبارات .

تلاتون هؤلاء الكتاب كانوا ممن يشار اليهم بالبنان . ويوضعون فى موقع متقدم بالنسبة  
لزملاء مهنتهم . وقد تم الحصول على ابحاثهم بأن طلب من أربعة من أعضاء هيئة  
التدريس المتخصصين فى الأدب الانجليزى والمسرحة من جامعة كاليفورنيا ، ترشيح

أفضل الكتاب الذين تتوفر فيهم سمات الأصالة والابداع<sup>(١)</sup> - ٢٦ آخرون من عينة الدراسة لم يرشحوا كأفضل المبدعين في مجال الكتابة . ولكنهم ممن أنتجوا أعمالا ابداعية تشكل أثرا بارزا في مجرى الحياة الأدبية .

ملاحظتنا على هذه القصة ، ملاحظة تبه لها فرانك بارون وهي أنه من الصعب حقيقة تحديد ابداعية المبدعين عن طريق أربعة من المحكمين يعملون في جامعة واحدة . ويتعدد أمزجتهم واتجاهاتهم الذهنية ملقوس ثقافي ، قد يكون واحدا أو قريبا من ذلك . وقد كان الأولى بالقائمين بهذه الدراسة أن يلجأوا الى أسلوب آخر كان من الممكن أن ينجم هذا المترقب الخطر الذي قد لا يمكن تداركه الا باحتياطات جادة .

ويقول بارون إن المجموعة التي رشحت عن طريق المحكمين كأفضل الكتاب المبدعين لوحظ أن من بين أفرادها - من لايزيد في شيء عن بعض افراد المجموعة التي لم تحظ بترشيح المحكمين ، ومن ثم فقد لجأ بارون الى الحديث عن هاتين المجموعتين على أساس مجموعة أسمائها المجموعة رقم ١ وهي التي رشحت عن طريق المحكمين . ومجموعة رقم ٢ وهي التي لم يرشحها المحكمون (Barron, 1 bid)

ومجموعات الكتاب التي لجأ اليها فرانك بارون ، لم يكن أمر اختيارها أو تصميمها على هذا النحو جزافا ، بل كان الفصل من ذلك هو إتاحة الفرصة لتناول أكثر من بعد من أبعاد الابداع لدى الكتاب . وعلى هذا فإن مجموعة واحدة قد لانفي بأهداف دراسة معقدة ، ذات زوايا عديدة ، وممالك خفية ، ودروب جانبية . لكن يمكن الإحاطة بها ينبغي البحث عن أنسب الطرق والوسائل الملائمة لهذا الغرض .

على أن اختيار العينة على هذا النحو لنا عليه عدد من الملاحظات : —  
أولا : لم يميز الباحثون بين أنواع الكتاب عند تقسيم عينتهم . هل هم كتاب القصة القصيرة أم الطويلة . أم كتاب المسرحية . أم كتاب المقال السياسي ، أم نقاد فنيون وأدبيون ؟ قد يقول قائل وما الفرق ماداموا جميعها يمارسون عملية الكتابة ؟ هذا الرد الذي يمكن أن يثار في وجه اعتراضنا هو في الواقع غير مقنع . فإذا كنا نتصور أن الكتاب أيا كان المجال الذي يصولون فيه ويحولون بأقلامهم .

(1) Originality & Creativeness

فهم طبيعة واحدة . واستعدادات متشابهة . وامكانيات غير متمايزة ، بالإضافة الى ما قد يمكن أن يقال من أنهم أيضا يسلكون نفس السبل ويتبعون نفس الأساليب حين يعملون . اذا كنا نتصور ذلك . فمن حقا كذلك أن نتصور أنهم ليسوا كذلك . مادام الأمر خاضعا بمجرد تصوراتنا على أساس تأمل أو فرائض . واذا كان الأمر كذلك . فلا بد أن تلجأ الى التجربة العسبة . فهى الملحق الأساسى الذين يمكن أن يقول بهذا أو ذاك . ونحن في الحقيقة ليس لدينا تأكيد نهائى من أن كتاب المجلات المختلفة يختلفون في امكانياتهم وأساليب عملهم . ولكننا بنفس القدر ليس لدينا التأكيد التام من أنهم غير مختلفين ومن هنا فقد كان من الملائم لبارون وزملائه اللجوء الى فئة واحدة أو فئتين أو أكثر من الكتاب . بحيث تمثل كل فئة من هذه الفئات جنسا أدبيا معينا ، وبحرون دراساتهم . فى هذه الحالة كان يمكن لنا أن نصل الى قرار بشأن نوعية الأداء الابداعى فى مجالات مختلفة .

ثانيا : ملاحظتنا الثانية على هذه الدراسة أنها لم تقدم لنا وصفا للعينة . على الأقل من حيث العمر وعدد الاعمال التى انجزتها . وأهمية ذلك في هذا المجال أنه لا يمكن أن يداع اسم الأدب ليقال إنه من المبدعين في مجال تخصصه ، فقد يكون الأمر خاضعا لظروف أخرى من تلك التى عددها موريس شتاين في أكثر من دراسة من دراساته . وعلى سبيل المثال فإن الأعمال المنجزة وعمر الكاتب قد يكونان دالعين على المستوى الذى وصله . والذي يمكننا من وضع جميع الظروف تحت أعيننا عندما تناوله أو تناول أعماله بالدراسة والتحليل اذن فما هو الاسلوب الافضل الذى يمكن اتباعه في انتخاب العينة ؟

عرضنا من قبل للدراسة التى أجراها د . سوييف عن عملية الابداع لدى الشعراء وقد رأينا كيف أنه لجأ الى عدد من الأساليب في انتخاب عينة . لينفذ الى المشكلة من أهم الزوايا المسكنة غير تارك لها فرصة للاقتلاص من يديه . لجأ الباحث الى أسلوب اختيار العينة الكلية أو الجمهور العام للظاهرة ( ١ ) والسبيل الذى سلكه الى ذلك هو إرسال خطابات متضمنة مسألة الاستخبار الى عديد من الشعراء الذين أتيح له أنه يرسل اليهم . ولم يكف الباحث بذلك بل لجأ الى أسلوب آخر . فقد تم نشر

---

1) Total population



الاستخبار في إحدى المجالات الأدبية المتخصصة ، يمكن من شاء من الشعراء الاستجابة له والرد على الاستخبار وإرسال الأجوبة الى المؤلف . هذا عن أسلوب الجمهور العام للظاهرة . وبالرغم من ذلك فإن عدد الذين استجابوا كان قليلا وإن كان التحليل العميق للاجابات مع زوايا المنهج الأخرى قد عوض النقص في عدد الردود التي وصلت الى الباحث . بالإضافة الى اجراء عدد من الاستبارات المكثفة مع واحد من الشعراء والاتجاه الآخر الذي هاجم منه الباحث المشكلة هو لجوؤه الى اختبار عينة من النصوص التي خلفها الشعراء المبدعين . لتحليل مضمونها ومحاولة الوصول الى بعض الدلالات التي تلقى الضوء على خفايا الظاهرة .

وكان لجوؤه الى تحليل المسودات هو الطريق الثالث للكشف عن بعض مالم تكشف عنه الطرق الأخرى والمينة هناك كانت عددا من مسودات القصائد الشعرية التي اتيج له أن ينصل عليها من الشعراء أنفسهم مع الاستعانة في ذلك بالرجوع الى هؤلاء الشعراء للاستفسار منهم عما يمكن أن يكون خافيا من أمر المسودات ، أو ما يمكن أن يكون ذا دلالة غير مكتملة الأركان

(سويف ، ١٩٧٠ - مواضيع متفرقة)

ولقد سبق أن عرضنا لهذه الدراسة وسوف نعود اليها فيما بعد وهي تمثل في نظرنا أسلوبا متكاملا لدراسة ظاهرة الابداع . من حيث هي عملية . وقد رأينا أن يكون هذا هو نفس الأسلوب الذي نتبعه في هذه الدراسة لاختيار العينة التي سندير من حولها اجراءات دراستنا ، لا شيء الا لتكتمل ليحشا أوسع رؤية ممكنة ، واوفر إحاطة بأركان الموضوع .

عينات او مجموعات هذه الدراسة .

أولا : عينة الاستخبار من الكتاب :

رأينا كيف أن فرانك بارون وزملاؤه لجأوا الى أسلوب المحكيين الذين رشحوا لهم عينتهم ، وربما تم ذلك لانهم لم يجدوا فئة محددة من الكتاب . وربما تم أيضا لوجود عدد وثير من الكتاب في الحضارة الأمريكية . أما في مصر والعالم العربي . فالأمر يختلف اختلافا جوهريا ، فعدد كتاب الرواية على نحو ما هو ثابت لدى الجهات الرسمية المهتمة بتسجيل وتوثيق أسماء وأعمال الكتاب بمصر . وعدددهم محدود جدا ولا يتجاوز على أفضل الاحوال خمسين كاتباً روائيا ، وقد يكون من بين هؤلاء الخمسين

عدد ممن لا يتكون الرواية بمحتاها الفنى والعلمى الذى حددناه عبر حديثنا عن الرواية ، صحيح أنه قد يوجد عدد ممن لم تسجل أسماءهم لدى جهات الاختصاص ، ولكن هؤلاء إن كانوا حقاً ممن تتوفر فيهم الصفات المطلوب توافرها في كتاب الرواية ، فهؤلاء يمثلون عدداً محدوداً ولا يمثلون نقلاً كبيراً يعمل من الخطورة تجاهلهم ونسيانهم .

سقتنا هذه المقدمة لتخلص من أسلوب الترشيح الذى لجأ إليه بارون ليس أفضل الأساليب التى يمكن أن تتقى بهدف دراستنا الحالية . هذا بالإضافة الى الملاحظتين اللتين أوردناهما من قبل والخاصتين بقصور هذا الأسلوب .

أما دراسة د. مويث عن الإبداع في الشعر ، فبرغم أننا أثروا اتباع بعض خطواتها في اختيار عينتنا ، فإننا لاحظنا أن المصاعب التى تعرض لها ، ينبغي أن تكون درساً نفيد منه في دراستنا . خاصة وأنه قد ذكر أن عدد الذين ردوا على خطباته كانوا أقل بكثير من وجهت الهم الدعوة ، ومن ثم فقد رأينا أن تلجأ الى أكثر من وسيلة للحصول على عينة لكتاب الرواية ومنها :

١ — الحصول على القوائم المعترف بها من جهات معينة تهتم أساساً بوثيق ومتابعة وتشر أعمال الكتاب .

٢ — اللجوء الى بعض النقاد الموثوق في دقة احكامهم للحصول منهم على أسماء من يعرفون ممن يعيدون ( أو يدعون ) في كتابة الرواية .

٣ — اللجوء الى عينة من جمهور القراء ممن يتوسم أنهم على اتصال بمركزة النشر الأدبي ويتابعون قراءة القصص والروايات . وذلك بسؤالهم عن يعرفون من كتاب الرواية المصرية الاحياء الذين يقرأون لهم . وكذلك بسؤالهم عن يعرفون من كتاب الرواية العرب من غير المصريين .

٤ — اللجوء الى كتاب الرواية أنفسهم للحصول منهم على أسماء زملائهم ممن هم على علاقة بهم في مجال كتابة الرواية لأننا على نحو ما سبق أن ذكرنا نعلم أن عدداً من كتاب الرواية غير معلوم لدى قطاع كبير من القراء بل ولدى الجهات الرسمية . وقد يكون منهم كتاب كبار لهم وزنهم . ولكنهم بعيدون عن الاضواء لسبب أو آخر . وقد يكون منهم كتاب شبان . ولكنهم واعدون . واللجوء الى الكتاب أنفسهم عن أتبع للباحث الاتصال بهم . قد يسر له التعرف على بعض هذه الاسماء مها كان رأى الذين يتطوعون بذكر اسمائهم في شخصياتهم ونتاجهم .

٥ — المعلومات الخاصة لدينا ، والتي أتبع لنا الوقوف عليها بحكم ارتباطات كانت قائمة لمدة ١٥ سنة بالوسط الأدبي والنيابات الثقافية بمدينة القاهرة . الأمر الذي كان له أثر لا بأس به في وزن الأحكام والتقدير والتزيينات التي أمكن الحصول عليها من المصادر سائفة الذكر .

٦ — لجأ الباحث كذلك الى عدد من الدراسات المنشورة عن الرواية المصرية . من ذلك دراسات الدكتور فاطمة موسى ، سواء المنشور منها في المجلات العامة أو في كتب ( موسى ، ف ١٩٦٥ ) والقائمة التي نشرها صبرى حافظ متضمنة نويما لأسماء الروائيين المصريين حتى تاريخ نشر هذه القائمة (حافظ ، ١٩٧٠) وكذلك أمكن الاستفادة من بعض ما نشره الناقد يوسف الشاروني .

كما كان لدراسة عبد المحسن بدر عن تطور الرواية المصرية . أهمية خاصة في التعرف على بعض الملامح الأساسية في أدب الرواية المصرية . خاصة في النصف الأول من هذا القرن ، وكيف كان الخلط قائما بين الرواية والتحليلية وكتابتها . بل وبعض الكتب الأخرى البعيدة عن الإنتاج الروائي ( بدر ، ١٩٦٢ ) كذلك أفاد الباحث من رسالة الدكتوراه التي أعدها الدكتور عبد الحميد إبراهيم محمد في جامعة القاهرة سنة ١٩٦٩ عن القصة المصرية هذا بالإضافة الى العديد من المصادر المنشورة التي تعرضت بشكل أو بآخر لكتاب الرواية .

هذه هي المصادر التي لجأنا اليها لتحديد العينة التي يمكن لنا من خلالها دراسة عملية الابداع في الرواية ، والحصول على استجابات كتاب الرواية انفسهم على الأداة التي سنستخدمها للحصول على هذه الاستجابات .

ولنا بعض التعليقات على هذه الوسائل نوردتها قبا على : —

١ — القوائم التي حصلنا عليها من المصادر الرسمية — كانت تتضمن عددا لا بأس به من كتاب الرواية الاحياء وإن كان بينهم من توقف تماما عن إنتاج الرواية ومنهم من بسج اشكالا أخرى من الأدب . كذلك لاحظنا أن القائمة لم تتضمن عددا من كتاب

الرواية الذين اجيزت بعض اعمالهم الروائية بالفعل من خلال تلك الجهات

٢ — بالنسبة للنقاد لم يحظ الباحث بلقاء عدد كبير منهم وان كان واحد منهم على الاقل وهو الاستاذ يوسف الشاروني ، كان عمنا صادقا على استكشاف بعض الروايات الخفية في الموضوع . ولقد لاحظنا انعدام الثقة بين معظم النقاد ومعظم الكتاب الأمر الذي جعلنا لا نلجأ كثيرا على هذا المصدر .

٣ — أما بخصوص عينة الجمهور ، فقد لجأنا الى عينة من دارسي الأدب والفلسفة بكلية الآداب جامعة القاهرة وألقى عليهم الباحث السؤالين التاليين :

الأول : من هم كتاب الرواية المصريين الاحياء الذين تقرأونهم أو تعرفون أسماءهم وأعمالهم ؟

الثاني : من هم كتاب القصة العرب الاحياء الذين تقرأونهم أو تعرفون أسماءهم وأعمالهم ؟

وبخصوص السؤال الثاني فقد اتضح أن ٩٠ ٪ من العينة لم يعرفوا أكثر من اسم أو اسمين من كتاب الرواية العرب ووضخوا أسماء أخرى لأجانب غربيين وشرقيين روائيين وموسيقيين .... الخ مما جعلنا لا نلجأ على اجابة هذا السؤال . أما بخصوص السؤال الأول فقد تراوحت الاجابات عليه بين ٧ ، ١٠ أسماء من الروائيين بالإضافة الى أسماء لكتاب مصريين ولكن ممن لم يجازسوا الكتابة الروائية ، وقد أسقطنا هذه الاسماء من الحساب . وبعد أسبوع رجع الباحث الى المجموعة نفسها مرة أخرى وألقى عليهم نفس السؤالين . وحيث نسبة اتفاق على السؤال الاول فقط والسؤال الثاني الذي كانت الاجابات عليه قريبة من الاجابات في المرة الاولى — حيث نسبة اتفاق بين مرتي التطبيق وكانت ٧٠ ٪ ثم حيث دلالة الفرق بين الاتفاق وعلمه فكانت قيمته ٢٣٨ وهي دالة عند مستوى ٠.٠٥ ( باختبار الذيلين ) ودلالة هذا الاتفاق أنه (Cohen, 1954, P. 169)

أثبت وجود ثبات في التقدير مما يدعم الاتجاه الى الأخذ ولو بصفة مساعدة ، برأى هذه العينة في التعرف على الأدباء الروائيين هذا بالطبع بالإضافة الى المصادر الأخرى .

٤ - بخصوص رأى الكتاب في بعضهم البعض ، فقد كان مقيدا في التعرف بالذات على الكتاب الشبان الذين لم تدفع أسماءهم بعد وإن كان بعضهم بالفعل يشتر بأمل مشرق وقد كان الباحث يميل الى الاستئثار من أكثر من كاتب من الكبار بخصوص الترشيدات المختلفة للآخرين ، مما أمكن معه الحصول على قائمة شبه وافية بأسماء الكتاب الشبان .

### الاتصال بالكتاب

تم اعداد خطاب موجه للكتاب وذلك بهدف اثارة الحماس لديهم وقد كانت لهذه الوسيلة آثار طيبة في دفعهم للتعاون مع الباحث وما يهنا في هذا المقام أن الذين استجابوا كانوا في البداية عددا كبيرا ولكنهم عندما طلب اليهم الاجابة على الاسئلة بدأوا يناقشون حتى وصلوا الى ١٢ كاتباً ممن سوف نسميهم منذ الآن المجموعة (أ) .

أما الكتاب الشبان فقد أمكن الاتصال أيضا بعدد كبير منهم الا أن الذين أنعموا الاجابة على الاستخبار كانوا أيضا ١٢ كاتباً وستطلق منذ الآن على هذه المجموعة (ب) . ويوضح الجدول التالي وصفا لأفراد المجموعتين . متضمنا أسماءهم وأعمارهم وحالاتهم الاجتماعية . وعدد الاعمال الروائية التي أنجزوها وعدد النشور منها لكل منهم

### المجموعة الضابطة لمجموعة الاستخبار ( مجموعة غير الكتاب )

رؤى أنه من الضروري انتخاب مجموعة موازية للمجموعة التي طبق عليها الاستخبار لمقارنة استجاباتهم باستجابات المجموعة التجريبية ( مجموعة الكتاب ) على عدد من المتغيرات التي رؤى أنها قد تكون مجالا شيقا للمقارنة ، وللكشف عما اذا كانت هذه الاستجابات . وهي متعلقة في معظمها ببعض العادات والاتجاهات والتصرفات . نخص الكتاب فقط . أو أنها شائعة لدى الكتاب وغير الكتاب . وسواء أوضحت النتائج أنها تميز في الاتجاه الأول أم في الاتجاه الثاني فتكون مصدرا خصبيا للقاء بعض الضوء على عملية الابداع في الرواية .

وقد كانت الشروط التي رؤى اشتراطها لانتخاب هذه المجموعة تلخص فيما

يلي :

أولا : الا يكون واحد منهم قد احترف أى عمل فنى أو علمى مما يمكن أن يوصف بأنه نشاط ابداعي .

ثانيا : الا يكون له انتاج ابداعي معروف .

ثالثا : ربما تكون له محاولات في مجال ابداعي أو آخر وفي هذه الحالة اشترط الا تكون في مجال الرواية وأن يكون قد مر عليها أكثر من عشر سنوات . والسبب في هذا الشرط هو أنه اذا كان قد حاول في مجال الرواية سواء نجحت المحاولة أو لم يكتب لها النجاح فقد يكون على وعى بأسلوب الابداع وعاداته . خاصة وأن التجارب أثبتت أن تذكر الاعمال الناقصة يتفوق أحيانا على تذكر الاعمال التي اكتملت على نحو ما أوضحت ذلك تسيجارنيك في دراستها عن الاعمال المنتهية والاعمال غير المنتهية والتي اتضح منها أن الشخص يظل في حالة من التوتر النفسى . مادام لم يكمل العمل الذى بدأه . مما يجعل لديه نزعة الى العودة اليه وبالتالي يجعله على وعى بخصايصه وفروقه أدائه .

Kosska. 1936. p. 334; Zeigarnik. 1938 P. 64-82)

رابعا : في حالة وجود محاولات يشترط أن يكون قد أقطع نهائيا عنها أو عن العودة إليها .  
خامسا : اشترط كذلك الا يكون المفحوص مصابا بأحد الامراض العقلية التي قد تجعل استجابته على الاستخبار قابلة لتقدر غير قليل من عدم الدقة . وقد تحقق هذا الشرط من خلال علاقة الباحث الشخصية ببعض أفراد العينة ومن خلال بعض الزملاء الذين عاونوا في تطبيق الاستخبار على البعض الآخر .

سادسا : حاولنا الحصول على عدد من المفحوصين أكبر من العدد المطلوب للمقارنة مع مجموعة الكتاب . وذلك لتتاح لنا فرصة الانتقاء وفقا للشروط التي وضعناها والتي كان من بينها كذلك الموازنة أو المائلة الفردية بين كل كاتب ونظيره من المجموعة الضابطة في عدد من المتغيرات من أهمها العمر والمؤهل والحالة الاجتماعية والجنس والديانة .

وقد أتيج لنا بالفعل الحصول على أربعة وعشرين شخصا مناظرين للأربعة والعشرين كاتبا الذين اتخذناهم موضوعا لدراستنا على نحو ما سوف نوضح ذلك عند حديثنا عن الاجراءات .

مجموعة أو عينة الاستبار :

كان من الضروري أن نحاول مقابلة عدد من الكتاب الروائيين في موقف مواجهة . للتعرف على بعض الجوانب التي قد تغفلت من الاستخبار . وقد تمكنا من

الحصول على موافقة عدد من الكتاب بذلك بعضهم معنا جهودا مضنية من أجل  
الامساك بالقاهرة في واقعها الحلى ، بل أتيح لنا أن نراقب عن كثب مع الاحتياطات  
المنهجية المطلوبة ، ولادة بعض الانتاجات من خلال مواقف عمل ، لكتاب واحد على  
الاقل تطوع عن طيب خاطر باتاحة الفرصة لنا لكي نلاحظه وهو يعمل ، وقد كانت  
مجموعة الاستخبار تتكون من أربعة كتاب هم : —

١ — الأستاذ نجيب محفوظ ، ثم اللقاء معه مرتين ، ولكن لظروف خاصة لم تتمكن  
من انجاز الاستبصار معه كاملا واكتفى بالاجابة على أسئلة الاستخبار مع تبادل  
الرأى في بعض الأسئلة التي وردت بالاستخبار والتي كانت تحتاج الى بعض  
المناقشة .

٢ — الأستاذ عبد الحليم عبد الله ، وقد أتيح للباحث أن يلقاه في لقاءات حرة ، وغير  
معدة ، وأخرى أعد لها لمدة استمرت حوالى ثلاث سنوات خلال العمل في  
هذه الدراسة ، وقد خصصت بعض اللقاءات للحديث حول عملية الابداع في  
الرواية .

٣ — الأستاذ أمين ريان ، وقد تعاون هذا الكاتب مع الباحث على مدى عامين كاملين  
في لقاءات كانت تخصص بأكملها للمناقشة حول عملية الابداع في الرواية .  
على نحو ما هو موضح في الفصل الخاص بإجراءات التطبيق .

٤ — الأستاذ أمين يوسف غراب ، وقد منحت ظروفه الصحية من الإجابة تحريرا على  
أسئلة الاستخبار ، فأنزنا معا الالتقاء عدة مرات ، أجاب خلالها على أسئلة  
الاستخبار ، ودار الحديث خلالها في موضوعات متعلقة بموضوع الابداع أيضا  
كما تفرع أو تداعى خلال الجلسات التي تمت بين الباحث والأديب .

#### مجموعة أو عينة المودات :

حصل الباحث على عدد من المودات لروايات بعض الكتاب وهي :

١ — مودات رواية المعركة للكاتب أمين ريان وهي رواية منشورة بالقاهرة في  
السينات غير موضح عليها تاريخ النشر .

٢ — مودات لرواية الضيف للكاتب أمين ريان وهي لم تكن قد نشرت بعد .

٣ — مودات لرواية الحداد للكاتب محمد يوسف القعيد وهي رواية منشورة بالقاهرة

سنة ١٩٦٩

١ — سودات لرواية ، أخبار عزة المنسى للكاتب محمد يوسف القعيد وهي رواية منشورة بالقاهرة سنة ١٩٧١ ولم تكن قد نشرت عند اجراء الدراسة عليها .

مجموعة أو عينة تحليل المضمون :

تمكن الباحث من الحصول على عدد من الوثائق التي خلفها أصحابها وأودعوها بعض ذكرياتهم عن عمليات التأليف الروائي وهي :

١ — كتاب كامل لثوماس مان يحكى فيه قصة تأليف روايته « دكتور فاوستوس » .

(Mann, T., 1961)

٢ — مقال لثوماس وولف بعنوان قصة رواية يحكى فيه أيضا تأليفه لاحدى رواياته .

(Wolfe, 1952. pp. 186-99)

٣ — مقال لهنرى جيمس يحكى فيه كيف بدأ تأليف إحدى قصصه .

(James, H., 1952. P. 147-156)

٤ — بعض رسائل للورنس ( د. هـ. لورنس ) أرسلها لاصدقائه وكانت تنور

جميعها حول تأليف رواياته . (Ed. by Moore, H.T., 1962. 2 vols)

هذه هي عينة الدراسة الحالية عن عملية الابداع في الرواية ، حاولنا من خلافا لا نكتفى بمصدر أو مصدرين ، بل لجأنا الى معظم الوسائل المتعارف عليها في هذا المجال . أملين أن نملك بزمام العملية ، وهي عملية يبدو للبعض أنها مستعصية على التناول ولكنها مادامت سلوكا ، شأنها في ذلك شأن باقى أنشطة الانسان ، فإنه من الممكن ايجاد الوسائل التي تجعلها في متناول العلم ، إن لم يكن بجماها فيها يمكن أن يتاح له منها .



# الفصل السابع

## الأدوات

لما كانت الدراسة الحالية على نحو ما سبق أن أشرنا ، دراسة تهدف إلى التعرف على (كيف) تحدث عملية الابداع . فقد كان من الطبعي ، أن يتوجه اهتمامنا إلى أكثر من زاوية ، للنظر منها إلى الظاهرة ، ومحاولة احتكام الأسوار التي قد تعجب عنا الرؤية . ولم يفتأ في هذا المقام الافادة من الدراسات التي سبق أن أجريت للدراسة عملية الابداع ، في المجالات الأخرى . لتحديد أنسب الطرق الملائمة لهذه الدراسة ، وقد أسكن الافادة من العديد من الدراسات نذكر منها :

### ١ دراسة الدكتور سويف عن عملية الابداع في الشعر :

وقد توقفنا عند النقاط التالية :

- (أ) تكوين الأديب . والتأذج التي أفاد منها (أشخاصا أو أعمالا) .
  - (ب) ايدولوجية الأديب وعلاقته بمجتمعه . والاطار الثقافي والحضارى للأديب .
  - (ج) العلاقة بين الأنا (الشاعر) والآخر (المتلقى) كائنتين مختلفتين من أجل الوصول إلى حالة (النحن) التي توحد بين قههما ومشاعرهما وأهدافهما وخطواتهما إلى تلك الأهداف .
  - (د) مشهد الشاعر . وهو يقوم بعملية الابداع .
- هذا بخلاف التفصيلات العديدة التي أوجت إلى الباحث بأفكار ذات أهمية بالنسبة للدراسة الحالية (سويف ، م . ١٩٧٠ . مواضيع متفرقة) .

## دراسات باتريك :

أمكن الاستفادة كذلك من بعض النتائج التي توصلت إليها باتريك خاصة فيما ذكرته عن مراحل الابداع ، والعلاقة بين الكل والجزء فى العملية ، وبرز الكل فى المرحلتين الأخيرتين من مراحل العملية ( Parnes, 1962. p. 199 ) .  
وقد كانت نتائج باتريك محركة لتفكيرنا فى اتجاه تحديد عدد من التساؤلات وضعت فى الاعتبار عند اختيارنا لمفردات أدواتنا .

## دراسة كالفين تيلور :

وقد اهتم تيلور بالدافعية على أساس أنها إحدى مقومات عملية الابداع . كذلك اهتم بحجب الاستطلاع أو الاستفسار<sup>(1)</sup> على أساس أن التساؤل هو نقطة البدء فى الانتاج الابداعى . كما توقف تيلور عند عدد من النقاط منها المثابرة العقلية ، والحاجة إلى عدم التجانس أو حب الخصوصية<sup>(2)</sup> والتلقائية<sup>(3)</sup> وحب النظام العقيد ونحمل الغموض . ومقاومة الانغلاق<sup>(4)</sup> مع الطاقة الفياضة<sup>(5)</sup> والحل المستوعب<sup>(6)</sup> من خلال عمل منظم ( Taylor, C., 1962, PP, 169-184 ) .

وقد أمكن أيضا وضع هذه النقاط موضع الاهتمام عند تحديد البنود التي يمكن أن نتقدم بها لدراسة عملية الابداع فى الرواية .

هذه أمثلة فقط لما استطاعت أن نمدنا به الدراسات السابقة من توجيهات ووجهات نظر . مما يوفر علينا مشقة الضرب على غير هدى فى الدراسة الحالية . وإن كنا لا ننكر أن عدديا من الدراسات يقدر ما كانت ذات جدوى وتوجيه لنا ، كانت أيضا محيرة فيها أمكن أن نمدنا به . خاصة منها دراسات نورمان ماير التي سبق أن عرضنا لها . والتي وضح فيها الحاجة إلى مزيد من الدراسة والتجريب .

- 
- (1) Inquiringness of mind
  - (2) Need of variety
  - (3) Autonomy
  - (4) Closing up
  - (5) High Energy
  - (6) Vast Solution

## الإفادة من اعترافات الأدباء وخطاباتهم :

تمكن الباحث من الاطلاع على عدد من الوثائق التي دونها الأدباء بأنفسهم ليصفوا بها الخطوط التي كانوا يسلكونها عندما يقومون بالكتابة . من هذه الوثائق مجموعة من النصوص التي وردت في كتاب بروستر جيزيلين في عملية الإبداع ( Ghiselin, 1952 ) كذلك ما كتبه الروائي الألماني توماس مان عن عملية كتابة روايته دكتور فاوستوس ( Mann, 1961 )

كذلك أمكن الاستفادة من بعض الخطابات الشخصية التي أمكن التوصل إليها والتي اهتمت بالحديث عن عملية الإبداع . أو بما يتعلق بهذه العملية ومنها خطابات لورنس (Morre, H.T., 1962) D.H. Lawrence

ومن بين الموجهات الطيبة مجموعة اللقاءات مع الأدباء التي صدرت في كتاب (الكتاب حين يعملون) والتي صدرت في جرتين تركت اهتمام الجزء الأول منها حول كتابة القصة وقد تضمن عددا من الأسئلة والأجوبة . والتي دارت في معظمها حول الكتابة وخطواتها وملابساتها (Cowley, M., V.I. 1962)

## لقاء عدد من الأدباء :

رأى الباحث أن من المفيد الالتقاء مع عدد من الأدباء ، في لقاءات حرة ، دون التزام بشكل معين للأسئلة . بل كان الحديث يدور في معظمه بطريقة غير محددة ، ومن هؤلاء الأدباء الذين أتبع للباحث أن يلقاهم الأستاذ محمد عبد الحليم عبد الله والشاعر الدكتور عفيفي محمود والكتاب المسرحي أحمد عبد المعطي وقد كانت الأحاديث التي دارت مع هؤلاء الأدباء على قدر من الثراء أتاح للباحث فرصة التعرف على بعض الجوانب العملية في الإبداع ، وسوف نسوق هنا ما أتبع لنا التعرف عليه لدى الكاتب محمد عبد الحليم عبد الله ، من خلال ما قرره أمامنا في عدد من اللقاءات ، ومما ورد على لسانه في عدد من الأحاديث الإذاعية :

- ١- أن الكتابة بالنسبة له مسألة تنفس ، وهو يكتب لكي يؤدي لنفسه وظيفة حيوية ، وهو يلجأ إلى الكتابة كلما احتاج إلى التعبير عن نفسه .
- ٢- أنه يسهل للكتابة بقراءات قد تتعلق من قريب أو بعيد بالموضوع الذي يكتبه .
- ٣- أنه لكي ينخل في الموضوع ينفذ مجهودا شاقا ، وأشق المجهود التي يبذلها ، مايقوم به لكي يكتب الفصل الأول .

٤ — حين يجلس لكتابة الجزء التالى للفصول السابقة فإنه يقرأ كل ماكتبه من قبل ، لكي يستعيد الجو العام للموضوع .

٥ — أنه قد يلجأ إلى تقريب كل ماكتبه من القصة فى مرحلة من مراحل الكتابة اذا أحس أنه لا يرضيه أو لا يمتد يدافع للمواصلة .

٦ — أنه يعالج بالفعل القضايا التى تمثل لها وشاغلا شخصا بالنسبة له .

٧ — أنه كان يحب دائما التعرف على آراء معارفه فيما يكتب ، وكان يلجأ إلى ذلك بعد أن ينشر العمل .

٨ — يستريح أكثر ما يستريح اذا أتيح له أن يكتب فى قريته .

٩ — اللغة ليست مجرد وسيلة ينقل من خلالها أفكاره على نحو ما ينقل السائل فى الوعاء ، بل هى جزء من صميم المادة المنقولة ، تتبادل معها الفعل والانفعال ، واللفظ لا بد من أن يتطابق مع المعنى .

هذه هى النقاط التى برزت من خلال اللقاءات التى تمت بين الباحث ، كمادة يمكن أن توجه الانتباه إلى عدة زوايا لعملية الإبداع .

وقد أتيح للباحث أن يلتقى بشجعات للأدباء اعتبارا من عام ١٩٦٥ ، فى رابطة الأدب الحديث ، وفى جمعية الأدباء ، ونادى القصة ، وقد كان الحديث فى عديد من هذه اللقاءات يدور حول كيفية الإبداع فى مجالات الأدب المختلفة مما كان له أثر فى توجيه ذهن الباحث الى وضع التساؤلات التى شكل بعضها فيما بعد جسم أدوات الدراسة .

#### الاستبطان الذاتى :

أتيح للباحث أن يتج عددًا من الأعمال الأدبية ، نشر بعضها مكتوبا أو مداعا وقد حاول الباحث أن يفيد من خبرته الشخصية فى تحديد بعض الأبعاد ذات الأهمية فى عملية الإبداع . ولما تجادل فى أن هذا الأسلوب ذاتى ، وقد يحمل من اختطار الحوى والميل الشخصى ما يجعل مضاره أكثر من فوائده ، لذلك فإن أفادتنا من خبرتنا الذاتية كانت مقصورة على تحديد بعض الأسئلة وتوجيه ذهن الى عدد من الأبعاد التى قد لا ترد على ذهن الدارسين ممن ليسوا على علاقة شخصية بعملية الإبداع ، ولم نحاول أن نرتب نتائج معينة على خبرتنا الشخصية ، وإنما كانت الافادة مقصورة على وضع الملاحظات التى برزت فى إطار الباحث عند قيامه بإبداع عمل فى موضع التساؤلات التى أخذت بعد ذلك وضعها فى سياق الأدوات المستخدمة فى الدراسة ،

وقد أمكن لنا مثلا أن نلاحظ الأمور التالية أثناء قيامنا بانتشاء بعض الأعمال الأدبية :

١ — انه لا بد من عملية تحميس واستدراج ذاتي يقوم بها الكاتب لكي يدخل في جو الكتابة . أو تيار العمل المنشأ . وقد لاحظنا هذه العملية في أكثر من موقف من مواقف الإنشاء الأدبي التي تعرضنا لها . وكان التساؤل هو : هل هذا أسلوب شخصي أم انه عام وشائع في مثل هذه المواقف ؟

٢ — يحدث أن يكون الكاتب في مكان غير مهيأ للإبداع ثم تأتيه الفكرة فيحاول أن ينشئ شيئا . مستغلا أحسن ما في الموقف ، مما يمكن أن يتيح له الإنشاء كأن يكتب على غلاف جريدة . أو حتى على ظهر يده . وقد لا يجد شيئا يكتب عليه . فيظل يردد الفكرة أو الأفكار التي تصل اليه خشية أن تضع ... وقد تضع منه الفكرة فيحزن لفصاعها .. فهل هذا أسلوب خاص أم انه يمكن أن يكون شائعا لدى الآخرين ؟

٣ — عملية التبييض عملية شاقة ، خاصة في عمل طويل كالرواية . وقد لا يحتفل الكاتب القيام بها بنفسه .

٤ — أثناء التبييض أو الاعادة قد يتجاوز الكاتب أفكارا كثيرة وضعت في السياق الأول وقد يحس الكاتب بالأسى لعدم تمكنه من وضع كل ما أنشأه من قبل في السياق الجديد .

٥ — انه كثيرا وبصفة متكررة ما ترد الى الكاتب أفكار قابلة للمعالجة الأدبية في إحدى وسائل النقل ، فما السبب الذي يمكن أن تعزى اليه هذه الظاهرة ؟ هل هو سبب فسيولوجي متعلق بالجهاز العصبي . واعتزاز بعض أعضاء الجسم بشكل ابتقاعى ؟ ام انه الانصراف عن المنهات الخارجية الى منهات داخلية لا يؤثر عليها أمر خارجي . بما لا يلقى اليه الكاتب اهتماما كبيرا ، أم انه شيء آخر ؟ وهل هذه الخبرة عامة لدى الكتاب جميعا أم أنها مسألة فردية ؟

هذه بعض النقاط التي أحسنا أنها يمكن أن تكون ذات دلالة في مجال العملية خاصة بعد أن لاحظنا من قراءتنا في الموضوع أن أمورا شبيهة بها وردت الإشارة اليها لدى كتاب آخرين ، وهذه هي الحدود التي وضعناها للإفادة من خبرتنا الشخصية في مجال الإنتاج الأدبي ، دون أن نرغب نتائج أو نستنتج أمورا تؤثر في سياق النتائج الموضوعية للبحث .

وبعد هذه المقدمة الطويلة . نحاول فيما يلي أن نعرض للأدوات التي استخدمناها في هذه الدراسة . وهي : —

- ١ — الاستخبار .
- ٢ — الاستيـار .
- ٣ — تحليل المضمون للاعترافات التي تركها الأدباء .
- ٤ — تحليل بعض المسودات التي أمكن الحصول عليها لبعض الروايات .

### أولاً : الاستخبار

أفاد الباحث كثيراً من الملاحظات التي أتت له أن يحياها مع المبدعين سواء كانت هذه الملاحظات مع الدراسات التي أجريت حولهم . أو مع ما خلفوه من آثار أو في اللقاءات التي تمت معهم مباشرة . أو من خلال خبرة ذاتية عاشها الباحث في حقل الابداع على نحو ما سلف ايضاحه .

وقد تمثلت افادة الباحث من كل ذلك في الصياغة التي أعدها لاستخبار يتضمن عددا من الأسئلة التي تدور حول عملية الابداع في الرواية .

والحقيقة أن الاستخبار بعد ما أتت له من عمليات إعادة صياغة وتقيع ومراجعات متعددة . يمكن أن نعدّه الأداة الأساسية في هذه الدراسة .

#### الصياغة الأولى :

قام الباحث باعداد الصياغة الأولى للاستخبار . وقد انتهى منها يوم ١٧/١٠/١٩٦٧ وهي وان كانت محاولة غير ناضجة . الا أنها تحتوي بالفعل على معظم الأفكار التي تمت بعد ذلك الى حيث صارت هي الاستخبار الأساسي . وقد كانت الأسئلة في هذه الصياغة غير مرتبة . بل كانت موضوعة على النحو الذي وردت به على ذهن الباحث . وقد فُتّا بعد ذلك . انطلاقاً من هذه الصياغة . بعدد من المحاولات الجزئية في اتجاه وضع أسئلة أخرى رأى أنها ضرورية لاستيفاء بعض جوانب الموضوع . وقد ساهم في هذه المحاولات عدد كبير من دارسي علم النفس وبعض ذوي الاهتمامات الأدبية بلغ عددهم ١٠ أشخاص .

#### الصياغة الثانية :

بناء على ماتم التوصل اليه من المحاولات الجزئية المشار اليها . أمكن اعداد

صياغة ثانية للاستخبار . وقد برزت من خلال مناقشة هذه الصياغة مجموعة من النقاط المهمة وضعت في الاعتبار ومن بينها :-

أولاً : أنه لاداعي لوضع أسئلة كثيرة عن نشأة الأدب والعلاقات الاجتماعية في حياته . حيث ان هذا الجانب يمكن ان ينهض به بحث مستقل .

ثانياً : يمكن الاكتفاء بالاستفسار عن العلاقات الأدبية ذات التأثير البارز في توجيهه من خلال إطار ثقافي مؤثر .

ثالثاً : في مجال الاستفسار عن المودات ، يمكن الاستعانة . بالإضافة الى ما يرد في الاستخبار من أسئلة متعلقة بهذا الجانب ، بدراسة عدد من المودات أو التبيضات لبعض الأعمال الروائية . كما يمكن استخدام بعض الوسائل الأخرى . كتحليل مضمون بعض ما ورد عن الروائيين .

رابعاً : يمكن الالتجاء عند الضرورة الى مقابلة عدد من الأدباء في استبازات حرة لتفصلي عن بعض الجوانب التي تغلت من أسئلة الاستخبار ، أو بهمل الروائيون أمرها عند إجابتهم على الاستخبار .

#### الصياغة الثالثة ؟

بناء على تلك النقاط التي استقر الرأي عليها شرع الباحث في اعداد صياغة ثالثة مستفيدة برأى بعض الأدباء ممن أتيح له الالتقاء بهم خلال تلك السنة . كما أفاد الباحث أيضاً من آراء بعض المتخصصين في علم النفس . ودارسي النقد الأدبي ، وقد نوقشت الصياغة معهم من حيث : —

١ - مستوى اللغة التي يقدم خلالها الاستخبار .

٢ - المقصد الأساسي من كل سؤال .

٣ - موقع السؤال أو البند في سياق الاستخبار ومدى تنميه ، مع باقي الأسئلة ، وحدة عضوية .

٤ - حياد الصياغة . بحيث لا تلمح ' موحية بانجاء أو آخر في الإجابة ' .

بعد أن استقر الرأي على هذه الصياغة دوى وضع النقاط الأتية في الاعتناء :

- ١- ضرورة وضع عدد من الأسئلة لاختبار عدم التناقض عند المفوضين .
  - ٢- يمكن الإفادة من هذه الأسئلة أيضا بحساب ثباتها كمحك جزئى لثبات الاستخبار
  - ٣- تغيير بعض الالفاظ التى قد تفهم بأكثر من معنى لدى الأدباء .
  - ٤- الاستقرار على طريقة كتابة فئات الاجابة . وأماكنها . وترك مسافات خالية للأسئلة ذات النهايات المفتوحة لتحرير الاجابات عليها .
  - ٥- استقرار الرأى على التعليلات التى سيقدم بها الاستخبار الى الادباء .
- وبعد وضع الملاحظات فى الاعتبار أمكن التوصل الى الصورة النهائية للاستخبار .

### وصف الاستخبار :

يتكون الاستخبار من ٤٠١ سؤال من بينها ٢٠ سؤالا مكررة أى أن الأسئلة الأساسية فى الاستخبار هى ٣٨٠ سؤالا . والمناطق الأساسية التى يستفسر عنها الاستخبار هى

- ١- بداية الاهتمام بالأدب . والاطار الاجتماعى والثقافى الذى وجد فيه الأديب . مع اهتمام بالغاىج البشرية (الادبية) والفكرية التى عايشها الأديب .
- ٢- بعض السمات النفسية الخاصة بالأديب التى قد تتعلق بالعمل الأدبى .
- ٣- بعض العادات الشخصية ذات العلاقة بالعمل .
- ٤- المواقف والظروف المنشطة لعملية الابداع .
- ٥- بداية التفكير فى الكتابة - البدء والانتظام .
- ٦- العمل الأول للكاتب .
- ٧- العمل الأخير ويتضمن :

(أ) بداية الفكرة واختيارها وتطويرها .

(ب) الأنشطة السابقة المتعلقة بالكتابة .

(ج) التخطيط للعمل والاعداد له . فكريا ومزاجيا .



- (د) جلسة الكتابة ، والنحول في الجو ، ومشهد الأديب .  
 (هـ) الراحة والتعب وأثرهما على المعالجة .  
 (و) العجز عن الكتابة .

٨ — مادة العمل والتكنيك وتتضمن :

- (أ) الأفكار .  
 (ب) الألفاظ والعبارات .  
 (ج) الشخصيات .  
 (د) الأحداث والتصرفات والصراع ونحو الموضوع .  
 (هـ) الحكمة .  
 (و) الأماكن والزمن .  
 (ز) الشفافية في تناول .

٩ — مشكلات الأداء وتتضمن :

- (أ) مشكلات خاصة بمادة العمل .  
 (ب) مشكلات خاصة بنفسية الأديب .  
 (ج) مشكلات متعلقة بالآخرين .

١٠ — التعبير عن الذات من خلال العمل . علاقة الكاتب بإحدى شخصياته أو بعضها .

١١ — الانتهاء من العمل .

١٢ — المراجعة وما يتعلق بها من حذف وإضافة وعلاقة ذلك بالعمل ، وأثره على مستواه .

١٣ — التقييم والتقد ، وعلاقة الكاتب بالآخرين من خلال وأهم في عمله وأثره عليهم .

هذه أهم النقاط التي تعرضت لها أسئلة الاستخبار بالإضافة الى أسئلة أخرى

تطرقنا الى بعض المناطق التي رأت أنها قد تكون متعلقة بعملية الابداع . والتي سوف نتعرض لها عند عرض النتائج .

### تقنين الاستخبار :

في حديث عن الاستخبار وتقنيه يقول الدكتور سوييف ويقصد بالتقنين التوحيد . فالاستخبار المقتن هو الاستخبار الموحد بالنسبة لجميع أفراد العينة . أي الاستخبار الذي يطبقه الباحث بعنايته هي هي . وبطريقة واحدة بالنسبة لجميع الأفراد الذين يستبرهم في بحثه . وبهذا المعنى نفسه يستخدم اصطلاح التقنين بالنسبة لأي أداة تستخدم في علمنا هذا ، فيقال اختيار مقتن ، ويقال استخبار مقتن أو غير مقتن (سوييف . ١٩٦٦ ص ٤٠٠)

ويقول في موضع آخر من نفس الدراسة .. في كثير من الفحوص الاكلينيكية ( بقصد المساهمة في التشخيص ) لا يكون ثمة معنى للحديث عن استخبار مقتن ، وفي المراحل النهائية للبحث في بعض جوانب التفاعلات الاجتماعية يكون من الأفضل استخدام استخبار على درجة مرتفعة من الحرية وغالباً ما يستخدم الاستخبار نصف المقتن ، وكذلك الأمر في المراحل الاخيرة من البحث لا لقاء للمزيد من الضوء على نتائج بعض الاختبارات أو الأدوات المقتنة . ( نفس المرجع ص ٤٠١ ) .

سقا هذا القول لتتعلق منه الى الحديث عن الاستخبار المستخدم في هذه الدراسة ، والظروف التي أحاطت بإنشائه وتقنيته واستخدامه . فلقد كانت النية متجهة من البداية الى استخدامه كاستخبار ، يقدم في موقف مواجهة ، ولكن بعد أن قام الباحث بمحاولتين مع إثنين من الكتاب ، أيقن أنه سيكون من المستحيل إنهاء البحث باستخدام هذا الاستخبار في موقف مواجهة وذلك للميل :

١ — أنه يستغرق في المتوسط حوالي ١٠ ساعات ، وهي فترة من الطول بحيث لا يمكن ان تتم دفعة واحدة وعلى الوجه الملائم منهجياً .

٢ — ان الملل يصيب الأديب بدرجة لا تسمح باستمرار المقابلة بشكل مستمر .

٣ — أن عددا من الاسئلة يتطلب من الأديب الرجوع الى ذكرياته ، ليستعيد موقفاً أو يستدعي صورة ، مما قد لا يتاح له ان يتم بشكل كامل ويجاد في جلسة الاستخبار .

ومن هنا رؤى إجراء الاستخبار ذى الاسئلة الاربعة في شكل استخبار ، مع اتخاذ الاحتياطات اللازمة ، وإجراء استخبارات حرة ، تكمل ما قد يغفل من هذا الاستخبار .

والاحتياطات التي اتخذت هي ماسبق ايضاحه من محاولة الوصول الى سياق للأسئلة بغضن تغطية الظاهرة بصورة شبه كاملة . بالاضافة الى تحديد دقيق للألفاظ التي صيغت منها الاسئلة ، الامر الذي دعانا الى مناقشة بنود الاستخبار بندا بندا مع ( ١٥ ) خمسة عشر متخصصا في مجال علم النفس واللغة والادب ، والوصول معهم ومن خلالها جميعا الى اتفاق تام تقريبا على وضوح القصد من الأسئلة ويسر فهمها والاستجابة لها .

على أن هذا لم يكن ليكني لكي نقرر بدهاء استخدام الاستخبار دون التأكيد من توفير بعض الشروط البيكومترية ومنها : —

(أ) الثبات .

(ب) الصدق .

وإذا تأكد الباحث من توفير هذين الشرطين في أداته أمكن له مطمئنا ان يتقدم الى استنتاج النتائج واستنباط الحقائق من دواته .

(١) : الثبات

المقصود بثبات الاداة هو الاشارة الى اتساق<sup>(١)</sup> البيانات التي تجمعها بواسطة الانسان هنا أن يكون هذه البيانات متطوق واحد أو اتجاه واحد (سويف - ١٩٦٦ . ص ٤٣٦ ) ومن ثم فان حساب ثبات أى أداة يقتضى استخدام احدى طريقتين : (أ) تكرار أسئلة الأداة على نفس الأفراد مرتين بينها فترة زمنية ملائمة ، وحساب درجة الاتفاق بين هذين الاجرائين .

(ب) أو تكوين صورتين متكافئتين من الأداة وتطبيقها على نفس الأفراد في جلسة واحدة ، وحساب درجة الاتفاق بين الإجابة على الصورتين المتكافئتين .

والحقيقة أن هاتين الطريقتين لم تتمكن من استخدام أى منها في هذه الدراسة (خاصة على الاستخبار الرئيسى الذى طبق على مجموعة الكتاب ، اذ يوجد استخبار مصغر ، من الاستخبار الرئيسى طبق على مجموعة ضابطة ، وأتبع حساب درجة ثبات

---

(١) Consistency

له بطريقة إعادة التطبيق ) .

ونحن نقر بأن هذه نقطة حاسمة ، توقف الباحث إزماعها طويلا ، وكان أمام أحد الاختيارين :

(أ) إما أن يتوقف تماما عن اجراء الدراسة حيث لن يتيسر إعادة التطبيق على الادياء لأسباب عديدة .

(ب) وإما أن يستمر باحثا عن طريق بديلة لحساب الثبات .

وحيث أنه في دراسة كهذه يمكن افتراض أننا نقوم بتوصيف أو وصف العمل مما يتطلب قدرا من المرونة فقد يكون ملائما أن نشمر ، رغم أننا قد لا نستمكن من العثور أو الاعتقاد على إحدى الطرق التقليدية لحساب الثبات ، مادام في الإمكان الاقادة من طرق أخرى بديلة . فإ هي هذه الطرق البديلة ، ومامدى مشروعية استخدامها .

حساب التناقض الداخلي :

ذكرنا من قبل انه قد تم وضع عدد من الأسئلة بين ثنايا الاستخبار بلغ عددها ٢٠ سؤالا مكررا . وقد وزعت الاسئلة على الاستشارة بحيث أصبح من الصعب التعرف عليها بسهولة ، وقد أعطيت الاستشارة لخمس من الباحثين النقيسين وخمس من المهتمين بالأدب للتعرف على الأسئلة المكررة فلم يتمكن الا اثنان فقط من الاحساس . مجرد الاحساس . بتكرار أربعة أسئلة . مما طمأن الباحث الى أنها لن تكون مكشوفة بالقدر الذي يجعلها عديمة القيمة عند ترك الاستشارة ليجب عليها الأباء .

وقد اتبعت هيئة بحث تعاطى الحشيش نفس الأسلوب تقريبا في دراستها

(هيئة بحث تعاطى الحشيش ، ١٩٦٠ ) مع غارقين : —

(أ) أنها اكتفت باستخدام الاسئلة المكررة كأسلوب للكشف عن تناقض المفحوص مع نفسه ، واستبعاد استمارته اذا تناقض في نصف عدد الأسئلة المقررة.

(ب) أن الأسئلة كان يلقيها الباحث على المفحوص في موقف مواجهة .

وفي دراستنا هذه حسبنا الثبات هذه الاسئلة كما لو كانت استشارة منفصلة طبقت مرتين على المفحوصين بالاضافة الى استخدامها في غرض حساب التناقض واستبعاد الاستشارة اذا تأكدنا من تناقض المفحوص في عدد محدد من الاسئلة وأبنا أن نقتدره برع الاسئلة وليس بالنصف كما حدث في بحث تعاطى الحشيش .

٢ - أما الفارق الثاني ، فإن الاستارة تركت للأدب للإجابة عليها ، وقد يرى البعض أنه يمكن له الرجوع الى الأسئلة المكررة للتأكد من عدم تناقضه مع نفسه وقد أمكن لنا الثبوت من ان هذا لم يحدث بصورة تشككتنا في قيمة الاسلوب ، للأسباب التالية :

- ١ - وجدنا ان بعضهم تناقض في عدد من الأسئلة .
  - ٢ - لم يلتفت معظمهم الى وجود تكرار في الأسئلة ، اذ أنهم سئلوا بعد تعلم الاستارات منهم فأجاب معظمهم بالنفي .
  - ٣ - أحس البعض بوجود الأسئلة المكررة ، ولكنهم لم يتمكنوا من تحديدها تماما .
  - ٤ - عدد محدود منهم هو الذي تمكن من التعرف على تكرار عدد محدود أيضا من الأسئلة ، ونسبة هؤلاء كانت حوالى ١٥ ٪ من المجموعة .
- وقد جاء الثبات دالا على ١٧ سؤال منها .

وبين الجدول رقم (١) نتائج حساب الثبات لأسئلة التناقض .

وقد حسب بطريقة (كا<sup>١</sup>) للتعرف على مدى الاستقلال بين مرقى التطبيق ، ولزيد من التأكد قام الباحث بحساب الفروق بين النسب المئوية . وقد جاءت كلها غير دالة ، أى لا يوجد فرق بين مرقى الاجابة على نفس الأسئلة ، الأمر الذى يطمئنا الى أنه لا يوجد اختلاف جوهري أو استقلال بين الإجابتين .

### الاتفاق في التصحيح :

يوجد بالاستخبار عدد من الأسئلة المفتوحة ، غير معدة فئات الاجابة . وقد روى انه من الضروري حساب ثبات التصحيح بين مصححين متمرنين .

وقد قام الباحث باعداد أسس التصحيح ، واختار عشرة استبارات لعشرة أدباء قام بتفريغ أسئلتها ذات النهايات المفتوحة . واعطيت نفس هذه الاستخبارات الى باحث آخر قام بتفريغ نفس الأسئلة على افراد بعد الاتفاق على أسس التفريغ .

حيث بعد ذلك نسب الاتفاق بين الباحثين ، وكانت جميعها لا تقل عن ٦٩ ٪ وهي نسبة اتفاق مقبولة لاتعزى للصدفة مما يطمئن الى إجراء التصحيح لهذه الأسئلة بأملوب معقول ، دون شطط أو هوى .

ويوضح الجدول رقم ( ٢ ) نتائج التحليل .

# نتائج تجايب أسئلة المناقشة

جدول رقم (٩)

مسئله	رقم السؤال	رقم تكرار السؤال	عدد الذين اجابوا على السؤال وتكراره	عدد التفصيل في المراتب	نسبة الاتفاق في المائة
١	١٦٣ -	١٤٤	١٨	١٤	٠٧٨
٢	١٤٥ -	١٦٣	٢٣	٢٠	٠٨٧
٣	١٠٠ -	١٧٤	٢١	١٧	٠٨١
٤	١٠٤ -	١٦٥	٢٠	١٨	٠٩٠
٥	١١٣ -	١٦٤	٢٠	١٦	٠٨٠
٦	١٢٧ -	١٧٣	٢٣	١٩	٠٨٣
٧	١٢٨ -	١٧٥	٢٣	٢٣	١٠٠
٨	١٣٢ -	٢٤٦	٢٤	٢٠	٠٨٣
٩	١٤٢ -	٣٦١	٢٤	٢٤	١٠٠
١٠	١٥٤ -	١٩٥	٢٣	٢٣	١٠٠
١١	١٦٦ -	١٩٤	٢٣	٢٠	٠٨٧
١٢	١٦٧ -	٢٤٩	٢٤	٢١	٠٨٣
١٣	٢١٤ -	٣٠٧	٢٠	١٧	٠٨٥
١٤	٢٤١ -	٣١٨	٢٣	١٨	٠٧٨
١٥	٢٩٦ -	٣٥٦	٢١	١٩	٠٩٠
١٦	٣١٩ -	٣٦٠	٢٢	١٩	٠٨٥
١٧	٣٩٤ -	٣٩٠	٢٤	١٩	٠٧٩

الاسئلة التي حست لها نسبة اتفاق أقل من الاسئلة التي كبرت بالفعل مسؤلين وذلك بعد أن لاحظنا

لغزوف ابراهيم عدم حساب ثباتها من طريق نسبة الاتفاق . ويلاحظ أن جميع السبب دالة فيما بعد ٠.٠٥ .

جدول رقم (٢)

ووضح به الاسطة ذات النهايات المفتوحة التي حسب لها ثبات بين مصححين

رقم السؤال	نسبة الاتفاق	رقم السؤال	نسبة الاتفاق	رقم السؤال	نسبة الاتفاق
١١	٠.٩٠	١٥٦	١.٠٠	٢٧٣	٠.٦٩
١٢	٠.٩٠	١٦٢	١.٠٠	٢٧٥	١.٠٠
١٧	٠.٨٠	١٦٣	٠.٨٢	٢٨٦	٠.٨٢
١٩	٠.٨٢	١٧٢	١.٠٠	٢٨٨	٠.٩١
٢٠	١.٠٠	١٧٩	١.٠٠	٢٩٥	١.٠٠
٣٩	٠.٨٥	٢٨٤	١.٠٠	٣٠٢	٠.٩٠
				٣٠٥	١.٠٠
٦٥	١.٠٠	١٩١	١.٠٠	٣٢٠	٠.٦٩
٧٠	١.٠٠	٢٠٢	١.٠٠	٣٢٣	١.٠٠
٧١	٠.٩١	٢٠٨	١.٠٠	٣٢٤	١.٠٠
٨٥	١.٠٠	٢١٢	١.٠٠	٣٢٨	١.٠٠
٩٤	١.٠٠	٢١٣	١.٠٠	٣٢٨	١.٠٠
٩٤	١.٠٠	٢١٣	١.٠٠	٣٣٥	١.٠٠
١٠١	٠.٨٥	٢٢٠	١.٠٠	٣٣٧	١.٠٠
١١٦	١.٠٠	٢٢٤	١.٠٠	٣٤٢	١.٠٠
١١٩	١.٠٠	٢٢٨	٠.٩٦	٣٧٢	١.٠٠
١٢١	١.٠٠	٢٣٢	١.٠٠	٣٧٧	١.٠٠
١٢٢	١.٠٠	٢٤٣	١.٠٠	٣٨٠	١.٠٠
١٣٩	١.٠٠	٢٤٨	١.٠٠	٣٨٩	٠.٧٣
١٥٣	١.٠٠	٢٦٨	١.٠٠	٣٩٣	١.٠٠
				٤٠٢	١.٠٠

جميع النسب دالة فيما بعد ٠.٠٥ (وفقا لمعادلة حساب الفروق بين النسب المتوقعة للاتفاق وعدم الاتفاق فيما عدا الاسطة (٢٢٨) -

٢٧٣ ، ٣٢٠ ) فهي دالة فيما بعد ٠.٠٥ ( وقد حسب الاتفاق بين الباحث والدكتور عبي الدين حسين

## طريقة الاتساق الداخلي

لا تعد هذه الطريقة إحدى الطرق الشائعة في حساب الصدق على نحو ما جاء في التقرير الصادر عن هيئة بحث تعاطي الحشيش . ولكنها مع ذلك طريقة مستخدمة خاصة اذا لم نتسكن من التوصل إلى طرق أخرى لحساب الصدق ونحن في هذه الدراسة سنحاول الاعتماد على هذه الطريقة كمحك لصدق الاستمارة ، وفي نفس الوقت كمحك لثبات البيانات الواردة بها ، حيث انه من المعروف أن الثبات والصدق يؤثر كل منهما في الآخر ، وإن كان الأمر الشائع هو أن الثبات يمكن أن يكون دالة الصدق ، على أن ما نبحثنا ننصير ان الصدق يمكن أن يكون دالة هو الآخر على الثبات أن تواتر القول الصادق يمكن ان يعد دليلا على ثبات القائل ، كما يمكن ان يعد دليلا على ثبات المنبه ولو بصفة جزئية . خاصة اذا كان هناك تكامل في الكلام من موقف الى موقف .

ومن المعروف أن هناك طريقة أخرى لها نفس الاسم ( الاتساق الداخلي ) يحسب بها ثبات أدوات القياس النفسي

( Anastasi, 1967. P. (22) )

وهي تعتمد على اعداد الأداة بحيث تتضمن جزئين متكافئين ولكنها مصاغان بألفاظ مختلفة . ونحسب درجة الارتباط بين الجزئين اللذين يقدمان في موقف واحد الى عينة واحدة . هذه الدرجة تعتبر درجة ثبات ، والطريقة التي تحدثنا عنها فيما سلف ليست هي نفس هذه الطريقة ، وإن كانت تقترب في بعض جوانبها منها . حيث ان المقصود هو الكشف عن عدم تناقض الشخص مع نفسه في اسئلة لها نفس الطابع أو نفس المقصد .

عموما ما بينا هنا هو الاشارة الى أننا سنعتمد ولو بطريقة جزئية على صدق الأداة من خلال الاتساق الداخلي في التعرف على ثباتها في هذه الدراسة .

ونعرض فيما يلي لعدد محدود من جوانب الاتساق الداخلي كما ورد في ثانيا إجابات عينة الكتاب . ولم نشأ ان نعرض جميع الجوانب ، حيث اننا سنعرض لذلك بالتفصيل عند عرضنا لنتائج الدراسة فيما بعد .



## (أ) بداية الاهتمام بالأدب :

تعبّر عن ذلك الأسئلة ٥ - ٦ - ٧ - ٨ - ١٠ - ٤٨ ، ٤٩ . وهي جميعها تدور حول بداية الاهتمام ووجود نموذج في الأسرة ، والنهج على طريق كاتب مفضل والاعجاب بنماذج معينة من الأدب ومحاولة محاكاتها ووجود مشجعين للاهتمام المبكر للأديب والبداية المبكرة للكتابة ، والممارسة الفعلية للكتابة منذ بداية الاهتمام به .

نلاحظ أن الاهتمام لدى معظم الكتاب بدأ مبكراً ، والنموذج كان موجوداً حيث يجمع على هذا ١٦ من ٢٤ ويجمع ١٣ من ١٦ على أنهم حاولوا النهج على طريق نموذجهم المفضل بل ويجمعون أيضاً في إجاباتهم عن السؤال ٨ ، على أنهم حاولوا محاكاة بعض الكتابات التي كانوا يقرأونها . والصورة كلها تدور حول الاطار الثقافي الذي يوجد فيه الادب . والتسمية المستمرة لاهتماماته الأدبية ، وتغذية هذه الاهتمامات بما يشبعها ويستوعبها . ثم انخراط الأديباء منذ سن مبكرة في محاولة الاداء الفني . أي أننا لا نجد كاتباً مرموقاً حاول الكتابة في سن متأخرة . والقصة لا يوجد فيها تناقض . بل متسقة وتتفق مع نتائج دراسات سابقة لدى سويف ( ١٩٧٠ ) ، وفريسيير ( Wertheimer, 1959 ) ونورمان ماير ( فهمي - س ١٩٦٠ ) . كما تتفق مع ماورد بعد ذلك في الأسئلة من ٥٤ الى ٥٨ وس ٦٦ . وس ٦٢ ، وس ٦٣ ، وهي جميعها تدور حول وجود النموذج . وعرض الانتاج المبكر على بعض ذوى الرأي والخبرة والإفادة من آرائهم .

## (ب) علاقة جو الحلاّء بالكتابة :

الأسئلة ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، تدور حول الخروج للحلاّء أو الاختلاء ونلاحظ أن ١٧ من ٢٤ مفرمون بالحلاّء ، كما نلاحظ أن ١٨ من ٢٤ يخرجون بالفعل ، وعلى افراد . كما نلاحظ أن ١٨ من ٢٤ يفكرون في أشياء ليست عامة ، وهي مختلفة عن الأفكار التي يمارسونها في أوقات أخرى ( س ٢٤ ) ، وهي كثيرة في ( س ٢٥ ) ، و ٢١ من ٢٢ يستغلون هذه الافكار التي يحدونها في الحلاّء في كتابتهم القصصية .

نلاحظ هنا شبه إجماع على ظاهرة لها دلالتها ، وهي الغرام بالحلاّء ومحاولة العثور على أفكار تصبح للعمل الروائي هناك ، ثم محاولة الافادة من هذه الأفكار في الكتابة ، على عكس ماقد يتاح لبعضنا ممن يخرجون الى الحلاّء ، فهم يخرجون ، ولكن خروج مجرد الراحة او التخفف من الأعباء .

### (ج) الفكرة الأولى للقصة :

معظم الأسئلة من ٧٠ الى ٨٣ تدور حول ورود الفكرة الأولى للقصة على ذهن المؤلف . وما يطرأ عليها بعد ذلك من أمور الى أن يتاح لها الخروج الى العالم في قصة . والأمر يتطور على النحو التالي :

نجى - الفكرة ، ويمر وقت قبل كتابتها قد يصل الى ست سنوات . وقد يكون أقل من ذلك ، ولكن لا نكتب القصة على الفور بمجرد الوقوع على فكرتها الأولى (س ٧٠ ، ٧٩) في س ٧٢ نلاحظ توقف الكاتب عندها . وبعابها ساطعة واضحة ، وهو يفكر في إمكان استغلالها في عمل روائي و ٢٣ كتابا من ٢٤ يقررون ذلك وبعد انقضاء وقت كافٍ س (٧٩) وس (٨٠) يكون الاديب غلالة مستمتعا بالفكرة س (٨٣) ومعاشا لها (٨٢) يتناولها .

ماذا يحدث خلال هذه المدة ؟ هذا ما سوف نكشف عنه فيما بعد .

### (د) التلقائية والتدبير والحنو :

في الأسئلة من ١٨٦ الى ١٩٢ وفي س ٢٩٧ ... الخ نلاحظ أن كتاب المجموعة (أ) يكتبون بتلقائية . سواء كان ذلك متعلقا بتحديد صفات الشخصيات (١٨٦ ، ١٨٧) أو بنمو الصراع أو التدخل لحسم بعض المواقف أو عدم التدخل وترك الامر للنمو التلقائي للعمل (١٨٨ - ١٩٢) ، وتلقائية الكتاب الكبار هنا ليست هي الآلية . بل هو التمكن وإتقان الصنعة . بينما نجد لدى الكتاب الشبان . المجموعة (ب) قدر من الوسوسة ، يتعلمون يتوقفون قبل إصدار قراراتهم . وربما كان ذلك بسبب نهمهم عن شكل جديد أو علامات غير تقليدية . وكل ما بهتنا هنا هو التأكيد على وجود الاتساق بين اجابات الكبار في جانب التلقائية ، وإجابات الشبان في جانب آخر هو التدبير والتحفيز قبل الانطلاق ، وينضح هذا أيضا في س ٢٩٧ حيث نلاحظ ان معظم الشبان يخططون لأفكارهم وان كانت نسبة كبيرة من الكبار أيضا تخطط لما تضعه من أفكار في الرواية .

### (هـ) تمرد الشخصيات :

الاسئلة ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٦ ، تدور حول تمرد شخصيات المؤلف عليه ، ومحاولة فرض رأيا أو اتجاهها ، فنجد ان ١٥ من ٢٣ أدبيا ، يعانون من تمرد الشخصيات (١٩٩) ونجد في س (٢٠٠) أن الشخصيات تنصر على تمردها ، وفي

(٢٠) نلاحظ أن ٩ من ١٣ أدباء يفضعون لمررد الشخصيات ويرى ١١ من ١٣ أدباء أن خصوصهم لمررد الشخصيات يكون في صالح العمل (٢٠٣ - ٢٠٤) ولجند فسي س (٢٠٦) أن ١٤ في مقابل ٨ يذكر أن الشخصيات اشقت قرارها رغم أنف المؤلف .

نلاحظ تكامل الصورة من خلال هذه الاسئلة ، فالمررد لدى الشخصيات والتعاطف معها موجود من جانب المؤلفين ، أو قل إنه الالتزام بمنطق الشخصية الذي أوصى به المؤلف من البداية ... والصورة متسقة دون تناقض أو اهتزاز .

#### (و) التعب والراحة :

الاسئلة ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٢٩٢ ، تدور حول التعب من الكتابة ، وانغلاق الأفكار ، وتشبع الذهن . في ( ٢٨٩ ) يتراءى ١٦ من ١٨ من الكتاب العمل عندما تستغرق عليهم الأمور ، ١٥ من ١٧ في السؤال ٢٩٠ يعتبرون على الحل تلقائياً بعد الراحة وهو يأتي بانفتاح وسطوع وجلاء ( ٢٩١ ) وغالباً ينجح في غير جلسات الكتابة ( ٢٩٢ ) حيث نجد ٢١ كاتباً مقابل لا شيء يقررون بذلك .

نلاحظ هنا الاتساق من سؤال الى آخر حول أهمية الراحة - وورود الأفكار في غير وقت العمل بعد التعب أثناء الكتابة . والمنطق هنا معقول ومفهوم . فلا يعقل أن يعود الكاتب الى العمل دون العثور على حل لما استغلق عليه .

هذه بعض الأبعاد التي حاولنا أن نتعرف على الاتساق الداخلي للإستخبار ، هذا فضلاً عن اتفاق هذه النتائج مع ما ورد في التراث - سواء لدى الأدباء أو غيرهم من المفكرين أو لدى الباحثين النصيين .

#### الاتفاق مع توقع معقول :

هذه الوسيلة هي الأخرى ليست شائعة بكثرة في الكتب الدراسية الخاصة بحساب الصدق وهي تعرف باسم الاتفاق مع توقع معقول . أو اتفاق النتائج مع بعض نتائج الدراسات السلوكية في المجال ، وفي دراستنا يمكن استخدام هذه الطريقة كإجراء مكمل وإضافي

(أ) في السؤال ٩ وهو يسأل عن المحاكاة واستمرارها نلاحظ أن ١٤ كاتباً في مقابل ٣ فقط يقررون أنهم توقفوا عن محاكاة النماذج التي كانوا يقرأونها ، وهذه النتيجة تتفق مع ما هو وارد في نتائج الدراسات التي دارت حول الإبداع والامتنال ، فالمبدعون يترددون على القوالب الشائعة . ويعاقلون أن ينحتوا لأنفسهم قنوات

ومسالك جديدة ومعظم الدراسات التي تدور حول الابداع والامتالية قد توصلت الى مثل هذه النتيجة ( ابراهيم ، عبد الستار ، ١٩٧٢ ) .

(ب) في السؤال ٥٢ نجد أن من واصلوا الكتابة من الكبار ٨ في مقابل ٣ لم يواصلوا الكتابة فور عاؤلهم الأولى بينما ٦ فقط في مقابل ٦ من الشبان هم الذين واصلوا الكتابة بمجرد البدء وهذه النتيجة تلتقي مع نتائج دراسات متعددة تدور حول احتضان المجتمع واهتمام الإطار الثقافي بهم ، إذ يذكر شتاين في أكثر من دراسة له . أن العبور لابد أن يمر ببوابة جماعة ونتيجة

هنا توضح أن معظم الكبار عبروا البوابة بينما الشبان لم يعبروا ، والسبب فيما نتصور هو أن من بقي من الكبار مواصلا هو الذي وجد فرصة للعبور من خلال جماعة أو مؤسسة أو مختص ، وبالطبع فهناك كثيرون من زملاء الكتاب الكبار تخلفوا .

(جـ) في س ٥٨ نرى أن الكتاب بدأوا بإنشاء نماذج على غرار كتابات المفضلين لديهم ولكنهم ما لبثوا أن تفرروا وهذا يلتقي مع ماورد في ( أ ) .

(د) في س ( ٧٠ ) . ( ٨١ ) نجد أن هناك مدة تسبق البدء في الكتابة ، وتلي بداية ورود الفكرة الى الذهن ، وهذا يلتقي أيضا مع ماورد لدى فرتيسمر ( Wertheimer, 1959 ) وسويت ( ١٩٧٠ ) والاس ( Wallas 1926 ) وغيرهم . من وجود فترة اختبار أو حضارة للأفكار التي تستغل في أعمال ابداعية فيما بعد . وفي س ٨١ نلاحظ أن الفكرة لا تبقى كثيرا عن ذهن الكاتب بل هي ترلوده ، ويتفق هذا مع ماورد لدى كثير من الباحثين والكتاب .

نكتفي بهذا القدر في هذا الموضوع حيث أننا ستعرض بالتفصيل لكل ذلك عندما نعرض نتائجنا .

#### الصورة ب . اختيار المجموعة الضابطة :

رؤى أنه يكون من الملائم اعداد صيغة مختصرة من نفس الاختيار الأساسي الذي قدم الى مجموعة الكتاب لتجربتها على عدد من غير الكتاب .

وقد أمكن اختيار ٧٣ سؤالا من بين أسئلة الاختيار الأربعائة مع اضافة سؤال واحد هو السؤال الأول استفسرتا به عن اهتمام المقحوص بالأدب .

وقد استبعدت جميع الأسئلة التي تنصب مباشرة على عملية الابداع وأبقى على

الأسئلة المتعلقة بالمعادات اليومية للشخص وإطاره الثقافي وبعض التصرفات الأخرى التي قد تكون عامة وشائعة بين الناس دون أن تكون مقصورة على الأدب وذلك لئلا يرى ما إذا كان يوجد فرق بين الأدباء وغير الأدباء في هذه التصرفات .

وقد وضعت أيضا أربعة أمثلة كررت لحساب التناقض في الإجابات ورؤى استبعاد الاستشارة إذا تناقض المبحوث في سؤالين منها وقد استبعد بالفعل عدد من الاستمارات .

#### ثبات الاستخبار :

طبق الاستخبار مرتين على نفس الأشخاص وقد حرص الباحث على إجراء التطبيق على عدد كبير ليتمكن له أن يختار منه أو يعرض به الذين قد يتهيئون من الاعادة أو الذين قد يرى استبعاد استخباراتهم لسبب أو لآخر ثم أجرى التحليل الاحصائي لمعرفة مدى وجود فروق دالة أو استقلال بين نتيجة التطبيقين . والحقيقة أنه لم يوجد استقلال بين التطبيقين عندما استخدمت طريقة كا<sup>2</sup> (٢١) (٢٢) .

والجدول رقم ٣ يوضح نتائج التحليل



طابع حصول (3)

رقم تسوار	تلفين تصوير في مليون	تلفين متلفر في المليون	نسبة الانفاق في المليون	رقم التسوار	تلفين تصوير في المليون	نسبة الانفاق في المليون	نسبة الانفاق في المليون
١٧	٢٤	٢٠	٠,٨٣٣	٥٤	١٨	١٠	٠,٥٠٠
١٨	٢٤	١٩	٠,٧٩١	٥٣	١٩	١١	٠,٥٠٩
١٩	٢٩	١٧	٠,٥٩٩	٥٢	٢٠	٢٠	٠,١٦
٢٠	٢٠	١٧	٠,٨٥١	٥١	١٠	١٠	٠,٤٠٠
٢١	١٧	١٨	٠,٩٤٤	٤٩	٢١	٢١	٠,٨٠٧
٢٢	١٥	١٥	١,٠٠٠	٤٨	٢٤	٢٤	٠,٧٩١
٢٣	٢٤	٢٢	٠,٩٥٨	٤٧	٢٤	٢٤	٠,٨٤٢
٢٤	٢٩	١٩	١,٠٠٠	٤٦	٢١	١٨	٠,٨١٨
٢٥	٢٤	٢٢	٠,٩١٢	٤٥	٢٢	١٨	٠,٨١٨
٢٦	٢٤	٢١	٠,٨٧٥	٤٤	٢١	٢١	٠,٨١٨
٢٧	٢٤	٢١	٠,٨٧٥	٤٣	٢٠	٢٠	٠,٨٤٢
٢٨	٢٤	٢١	٠,٨٧٥	٤٢	١٧	١٧	٠,٨٢٣
٢٩	٢٤	٢٢	٠,٩١٢	٤١	٢١	٢١	٠,٨٢٣
٣٠	٢٤	٢٢	٠,٩١٢	٤٠	٢٠	٢٠	٠,٨٢٣
٣١	٢٤	٢١	٠,٨٧٥	٣٩	٢٠	٢٠	٠,٨٢٣
٣٢	٢٤	٢١	٠,٨٧٥	٣٨	٢٠	٢٠	٠,٨٢٣
٣٣	٢٤	٢١	٠,٨٧٥	٣٧	٢٠	٢٠	٠,٨٢٣
٣٤	٢٤	٢١	٠,٨٧٥	٣٦	٢٠	٢٠	٠,٨٢٣
٣٥	٢٤	٢١	٠,٨٧٥	٣٥	٢٠	٢٠	٠,٨٢٣
٣٦	٢٤	٢١	٠,٨٧٥	٣٤	٢٠	٢٠	٠,٨٢٣
٣٧	٢٤	٢١	٠,٨٧٥	٣٣	٢٠	٢٠	٠,٨٢٣

٠. في غير عمليات مالي، الأصلية لتحت، لأموال في عدد كبير من تحت، أو تحت، عدد المستحقة.

## ثانيا : الاستبار

أشرنا من قبل الى أننا قتا بعدد من اللقاءات الاستطلاعية مع عدد من الأدباء . وقد أخذت هذه اللقاءات شكلا مرنا . بحيث لم تكن تعد لها الأسئلة ونوجه بطريقة منظمة . بل كانت معظم اللقاءات تتم بشكل (عفوى) ، ويدور الحديث فيها بطريقة تلقائية . وإن كان الباحث قد حرص كثيرا على أن يجعل الحديث يدور حول عملية الابداع . وفى أحيان أخرى كان الاستبار منظمًا يعتمد على أسئلة الاستخبار الأصلية .

### الاستبار الحر :

من ذلك ما دار مع الأستاذ عبد الحليم عبد الله . ولم تكن الأسئلة معدة ، وقد تم عدد من اللقاءات بين الباحث والأديب ، امتدت لأكثر من عامين ، وكانت الدواعى التى دعت الباحث الى اتباع هذا الأسلوب هى :

١ — أن الاستخبار بأسئلته المحددة قد لا يتطرق الى بعض المواضيع التى يمكن التنبيه اليها من خلال الحديث الحر مع الكاتب .

٢ — أن بعض الاجابات التى يعطيها الكاتب قد تثير غامضة أو مقتضبة أو تدعو الى مزيد من الايضاح أو موحية بأسئلة أخرى ، وهنا يكون من المجدى أن يتم اللقاء بين الباحث والأديب وجهًا لوجه .

٣ — أن أسلوب القصف الذهني <sup>(١)</sup> يمكن أن يقدم نتائج هامة فى لقاء الباحث مع الكاتب ، وإن كان من الضروري التنبيه الى الحياد وعدم الانحياز باتجاه أو آخر أثناء الاستبار . ويمكن الاكتفاء فقط بمتابعة الأديب فى نقاشه الحر مع من قد يوجدون معه الى المبالغة الحذرة لعملية الابداع ، ويمكن أن يقتصر دور الباحث هنا على إثارة النقطة أو المشكلات ، وقد كان هذا يحدث بالفعل مع عدد من الأدباء الذين أتبع للباحث أن يلفاهم فى أماكن التجمعات الأدبية بمدينة القاهرة والإسكندرية خلال فترة إجراء الدراسة .

٤ — أنه يمكن مناقشة الكاتب فى عمل من أعماله التى أثيرها ، ومتابعة ذكرياته عنها ، وهذا مالا يتيح الأسئلة العامة التى تقدم الى الكاتب فى الاستخبار الأساسى .

---

(١) Brain Storming



## زوايا الاستبار :

حاول الباحث ألا يقيد نفسه بأسئلة محددة تمام التحدد - بل قام فقط باعداد عدد من النقاط - لإدارة الحوار من حوها ، مع إتاحة قدر من المرونة ، تسمح بالتجول بين أكثر من مسلك - وفى أكثر من اتجاه وقد كانت النقاط تدور حول مايلي :

(أ) الاعداد النفسى للكتابة .

(ب) فكرة الرواية ، وعلاقتها بتيار فكر الكاتب ، وحركتها منذ بدء ورودها الى الذهن

(ج) جلسة الكتابة وما يتخللها من أنشطة ومشاهدات ورؤى .

(د) النصوص فى بحر الأفكار - وطبيعة هذا النصوص ، ووسائله ، والدلالات التى يمكن الوصول اليها من خلال مناقشة الكاتب فيها .

(هـ) الحالات النفسية المصاحبة لحركة الكاتب . من بهجة الى قنوط الى حيرة الى عجز .. الخ وما إذا كانت تأخذ شكل الانتظام فى الوجود اليه ، والوسائل التى يتبعها لجعلها فى خدمة العمل بدلا من صرفه عنه .

ويمكن لنا فى هذا المجال أن نذكر أن الادباء الذين سمحت لهم ظروف العمل والحياة ، بالجلوس الى الكاتب فترات طويلة ، كانوا محدودين ، أشرنا اليهم عند حديثنا عن العينة .

## ثبات وصدق الاستبار

يكون من غير الملائم هنا بعد أن أشرنا الى أن الاستبارات تمت بطريقة حرة أن نتحدث عن ثباتها بالطرق التقليدية ، ومع ذلك حاول الباحث أن يخبر ثبات الاستبار الحر بشكل جزئى - وكانت الدلالة مشجعة فعلا فى اتجاه الاعتماد على نتائجه ، وقد كان ذلك يتم على النحو التالى :

(أ) سؤال الكاتب فى نفس الجلسة عددا من الأسئلة المكررة دون اشعاره بتعمد تكرار الأسئلة .

(ب) العودة فى جلسة تالية الى تناول الموضوع الذى تم تناوله فى جلسة سابقة للتأكد من ثبات الاجابات فى كلتا الجلستين .

ولم يكن الهدف هو اتهام الأدباء بأنهم قد يزيّفون في إجاباتهم . ولكن في دراسة كهذه قد يكون من السهل إعطاء استجابات تتضمن ما ينبغي أن يقوم به الكاتب . لا ما يقوم به بالفعل وهو صادق في قوله . وتكرار السؤال مرتين قد يوقظنا على مدى ثبات الاستجابات كذلك قد يمكن اكتشاف أن الأسئلة التي نوجهها إلى الكاتب غير مفهومة على النحو الذي تفصده . ومن ثم فنكرارها قد يفيد في التعرف على غير الواضح منها .

وان كان من الصعب في هذا المجال إيراد نتائج كمية لثبات الاستمرار إلا أننا نشير إلى أن تأكيدنا من ثبات هذه الوسيلة كان كبيراً على نحو ما سبق إيضاحه .

أما الصدق فالحديث عنه أيضاً بالشكل التقليدي قد يكون أمراً خارجاً عن نطاق هذه الوسيلة . إلا أننا أيضاً تمكنا من ضمان حد معقول من الصدق ، وذلك بمقارنة ماورد على السنة الكتاب بماورد بعد ذلك في الاستجابات . وماورد من قبل في الدراسات السابقة وماخلفه لنا الكتاب والمفكرون من وثائق تشير في جانب أو أكثر من جوانبها إلى أبعاد عملية الإبداع .

ونفرضنا في هذا المجال الدراسة التي أجراها د. سوييف عن عملية الإبداع في الشعر . واستخدم فيها هذا الأسلوب . حاجة مع الشاعر أحمد رامي .

وقد لاحظنا أن بعض الأبعاد التي انتصحت من خلال الاستمرار ما كانت تتضح من خلال إرسال استجابة إلى الشاعر . وفيما يلي نموذج من استبيان رامي مع د. سوييف :

«قرأ الشاعر صيغة السؤال الأول وكانت هكذا : إذا استطعت أن تذكر عملية الإبداع كما جرت في آخر قصيدة لك فالرجاء أن تتبع حياتها في نفسك . هل عاشت في نفسك صورها وحوادثها كاملة قبل الكتابة . أم هل برزت وقت الكتابة فحسب ؟ قال الشاعر «ماذا تقصد بالكتابة»

الباحث : أقصد عندما ما تجلس لتؤلفها فتكتب ؟  
الشاعر : أنا لا أكتب الشعر أبداً بل أغنيه . أكون في حجرة منفرداً . وبذلك يظهر الشعر»

ثم قال الشاعر :... أنا لا أفهم أن يقال إن القصيدة تبرز في وقت التنظيم فحسب بل على العكس من ذلك إن بعض القصائد تعيش معي فكرياً عدة سنوات

قبل أن انظمها (سويف - ١٩٧٠ ، ص ٢٣٩) بعد ذلك تبادل الباحث والشاعر الأسئلة والاجابات ، كل ذلك فى نطاق الاجابة عن السؤال الأول الذى اقتضت الضرورة أن يوضح الباحث مقصده منه عبر خمسة أسئلة لاحقة للسؤال الاساسى . الأمر الذى أوضح لكل منها أفكار الآخر ومقاصده ، بأكثر مما كان يمكن أن يحدث لو ترك الشاعر للسؤال الأول وحده دون هذه الأسئلة اللاحقة . وفى استنار تال أورد الباحث اجابات الشاعر رامى دون الأسئلة التى تفهم من السياق ، من ذلك قول رامى «انه يميل أحيانا الى نظم الشعر دون أن يستطيع تحقيق رغبته هذه . فاذا هو يتفرد بنفسه ويظل يردد عدة أبيات لشاعر ما ، او أبيات قالها هو نفسه فى قصيدة سابقة ، ويظل هكذا يحنن نفسه «وأخيرا يحنن» واذا به ينظم الشعر » (ص ٢٤٣ من نفس المرجع ) .

والاستنار الذى أجراه د. سويف مع رامى هنا ليس مقتنا تماما ، والأمر على العموم تحكمه ظروف التجربة ومقتضيات الموقف على نحو ما يذكر فى مقدمة لعلم النفس الاجتماعى (سويف ١٩٦٦ ، ص ٤٠٠)

### ثالثا : تحليل مضمون الوثائق والاعترافات

تحليل المضمون هو الأسلوب الأساسى الذى يستخدم لدراسة الوثائق المكتوبة . وقد نما هذا الأسلوب فى السنوات الأخيرة نموا كبيرا . جعل منه أداة ذات شأن وخطر ، ليس فحسب فى مجال دراسة الوثائق . بل وفى توجيه الرأى العام . والتحكم فيه من خلال ما يمكن التوصل اليه من تحليل الأقوال والمشورات التى يمكن جمعها وتحليلها .

ويستخدم تحليل المضمون كأسلوب للدراسة اذا تعذر لقاء الأشخاص الذين بهم الدارس لقاءهم او تعذر الحصول منهم على البيانات المطلوبة بشكل ميسور التحليل ، ومن ثم فهو يحاول أن يحصل على بعض أقوالهم كى يجرى عليها التحليلات اللازمة وذلك بهدف :

١ — رغبة الدارس فى أن يطابق بعض الأقوال المباشرة مع ما يمكن التوصل اليه من تحليل مضمون أقوال غير مباشرة .

٢ — التنبؤ بما يمكن أن يقوله الشخص بتحليل ما قد قاله بالفعل .

٣ — التبرُّ بما يريد الفرد ، أو ٤ . ينوئ أن يفعله بناء على الشواهد التي يمكن اقتناصها من أقواله .

٤ — تحليل الأقوال الى فئاتها الأساسية ، لابرار ما تنضت من اتجاهات أو دلالات قد لا تكون واضحة من مجرد استعراض النص المكتوب أو المداع .

والذي يهتما في هذا المجال هو التعرف على أسلوب تحليل المضمون كرسالة صالحة لتحليل الوثائق الأدبية . ليتمكن استجلاء ما تدل عليه أو تشير اليه من بيانات ذات أهمية في عملية الابداع في مجال الرواية .

وفي الدراسة التي اجراها د. سوييف في مجال عملية الابداع في الشعر ، نجد أنه قد استفاد بهذا الأسلوب في عديد من مواضع دراسته . الأمر الذي يجعل الاستفادة به في هذا المجال أمراً محتملاً . حيث أنه في مجال حضارتنا لم يزل محدود الذبوع . فضلاً عن أنه من الحداثة . بالدرجة التي تدعونا الى محاولة ارساء بعض التقاليد التي سبقت الإشارة اليها في دراسات سابقة .

في التحقيق التجريبي رقم (١) ص ١٣٤ يذكر د. سوييف نصراً من أقوال الأدباء والمفكرين كعبية لأقوالهم أو أفكارهم ، وكعبية أيضاً لما يكون قد قيل في نفس المجال على ألسنتهم أو ألسنة غيرهم من الأدباء .

والأدباء الذين أورد عنهم الباحث أقوالاً بهدف تحليل مضمونها هم :

١ — شلي .

٢ — لورد بايرون .

٣ — ادجار آلان بو .

٤ — تولستوى .

٥ — جوركى .

٦ — سيندر .

٧ — توفيق الحكيم .

وقد اورد الباحث عشرة أقوال هؤلاء الأدباء . محاولاً استنتاج أن هذه الوثائق جميعاً تنفق على وصف تلك الحالة التي نسميها تصدع النحن ، وتصفها أيضاً وصفاً دقيقاً ومباشراً .

والتكبيك الذي استخدمه الباحث هنا اعتمد على اساس فرض قدمه .

وحاول أن يشته من خلال إجماع عدد من ذوي الشأن على الالتقاء حوله والاتفاق عليه . وهو مماثل للفرض التقليدي الذي يضعه الباحث في مجال دراسة أو أخرى . ويعتمد الى غيبة مثلة للجمهور الذي يدور الفرض حوله ، ويسألهم الرأي في القضية موضوع الفرض . وتكون اجاباتهم هي القيص في اثبات صحة الفرض أو خطئه . وهنا لم يعد الباحث كثيرا عن هذا المطلق . فأقوال الأدباء واجاباتهم على سؤال يدور حول الفرض . وافرارهم بصحته دليل على ثبوته .

وهناك تكتيكات أخرى منها مثلا : —

١ — تحليل نص أو عدة نصوص لنرى مدى تكرار قضية معينة خلافا . هل هو منسق مع نفسه أم متناقض ؟ وما دلالة اتساقه أو تناقضه ؟

ويمكن في هذا المجال استخدام أساليب احصائية معروفة حتى لا يشط الباحث كثيرا في تقديراته . واستخدام الاحصاء هنا هدفه الأساسي هو تكميم والكيفي . أي تحويل الأوصاف والتقارير اللفظية الى مقادير كمية . تعبر عن تكرار حدوث الظاهرة . التي هي رأى الكاتب في أمر من الأمور .

٢ — كذلك يمكن اللجوء الى أسلوب آخر . هو الحصول على أقوال عدد من الكتاب في قضية معينة . وتحليل هذه الأقوال استنادا الى عدد من العناصر المحددة سلفا . وبناء على قواعد أساسية في تحليل المقسوس . تبدأ من العام وتوجه الى الخاص أو من الكلليات الى الجزئيات في النصوص . ويحاول الباحث أن يخصي التكرارات التي وردت لدى كل صاحب قول متعلقة بكل عنصر من العناصر المبروضة كأساس للتحليل . ويمكن التقدم بعد ذلك خطوة أخرى لاجراء التحليلات الاحصائية المناسبة لضمان أكبر قدر من موضوعية ودقة التحليل .

٣ — ويمكن بالإضافة الى ذلك استخدام طريقة أخرى وهي انظر في نص أو عدد من المقسوس دون التقيد سلفا بأى عناصر الا بالموضوع العام الذي يتكمن انقراض أن النص يدور حوله . وتخصي كل النقاط التي ترد في النص نقطة نقطة . لعل منها ما يشير الى اتجاه قد لا يرد على ذهن الباحث من البداية . على انه في كثير من الاحيان بعدد الباحث الى استخدام اكثر من طريقة في تحليل المقسوس اذا كان حم بصا على الاتقالت منه نقطة . وعنصر .

ويواجه أسلوب تحليل المضمون بعدد من المصاعب والمشكلات التي يثيرها البعض ومنها : —

١ — أن إحالة الكيفي الى كمي ، أو الاوصاف الى تقديرات كمية ، أمر يفضى على الوحدة التي تبرز من خلال النص الأساسي مما قد يشوه المعنى المقصود .

٢ — أن التجزئ أو الثنيت قد يعمل دلالات لم تكن واردة في النص الأصلي . وقد يوصى بما لم يرد على ذهن صاحب النص على الإطلاق .

٣ — أن الاتفاق على فئات التحليل أمر شاق . بل أن الشخص الواحد قد لا يتفق مع نفسه على فئات التحليل إذا اتبع له أن يحرره على نفس النص مرتين متتاليتين .

والواقع أن أسلوب تحليل المضمون شأنه شأن أي أسلوب علمي في بداية العهد به يمكن أن يكون مثارا للجدل والنقاش . إلا أنه في معظم الأحيان يستقر الأمر على الأخذ به . إذا أثبت على مدى مرات استخدامه أنه أكثر الوسائل في المجال الذي يستخدم فيه .

والضمانات التي يمكن أن تقدم للمرء على الاعتراضات أو المشكلات التي يثيرها أصحابها تليخص فيما يلي : —

١ — التفاهة نتائج تحليل المضمون مع نتائج أسلوب آخر يمكن أن يكون شاهدا على صدقه

٢ — استخدام نفس التكنيك عن طريق أكثر من باحث . وحساب درجة ثبات بين نتائجها يمكن أن يكون ضمانا مقبولا لثبات الأسلوب .

٣ — حساب درجة ثبات بين تحليلين أجراهما نفس الباحث على فترتين متباعدتين للنص واحد . يمكن كذلك أن يضمن لنا ثبات الممثل ومن ثم ثبات أسلوب التحليل ( Berelson, 1954, p. 488 ) وقد لجأ مورمان ماير الى وسيلة ملائمة لضمان ثبات التحليل . إذ حسب درجة ثبات بين التقديرات الكمية التي اعطاها اثنان من المحللين للنصين . وقد ذكر ماير أن درجة الثبات كانت دالة ( Maier et al, 1968 )

### فئات التحليل :

يذكر بيرسون أن الفئات المتعارف عليها كأساس لتحليل أنفسهم هي :

١ — الكلمة<sup>(١)</sup> على أساس أنها وحدة النص الأساسية .

٢ — العبارة<sup>(٢)</sup> وهي كما يذكر بيرلسون أكبر من الكلمة كوحدة ولكنها لا زالت أيضا في مستوى معقول من البساطة وهي كما يذكر جملة بسيطة . أنها تعبير أو تأكيد عن حالة موضوع أو شخص .

٣ — الشخصية<sup>(٣)</sup> وهذه الوحدة كثيرا ما تستخدم في الأعمال الروائية والدرامية كأساس لتحليل النص من حيث أنه يطور حول حركة اشخاص العمل الأدبي .

٤ — البند<sup>(٤)</sup> ويرى بيرلسون أنه يكاد يكون أكثر الوحدات شيوعا في تحليل المضمون وهو الوحدة الطبيعية التي تصدر عن صاحب القول موضوع التحليل . وهي قد تتراوح ما بين مقال أو خطبة أو خطاب أو بحث أو قصة أو كتاب في شأن من الشؤون .

على أن بيرلسون يذكر أن الاختصار على فئة دون أخرى في مجال تحليل المضمون أمر غير شائع وكثيرا ما يلجأ الدارسون الى استخدام كافة أو بعض الفئات في تحليلاتهم . (Berelson, 1954)

### أسلوب الدراسة الحالية :

رأينا في هذه الدراسة أن نفيد من أكثر من اتجاه في استخدام تحليل المضمون ، فقد رأينا أن الأسلوب الذي استخدمه سوييف في دراسته عن الشعر يمكن أن يلائم هذه الدراسة ، من حيث افتراض فرضي أو عدد من الفروض ومحاولة انتخاب عينة من الأقوال لتوسم فيها أنها تؤيد فرضنا ، مع ملاحظة عدم قهر نص أو استنتاج ما لم يرد في قول من الأقوال .

كذلك رأينا أننا يجب أن نحدد الفئات التي يمكن لنا إدارة التحليل من حولها ، وهنا انتخبنا عددا من النصوص التي تحدثت عن موضوع دراستنا ، وصدرت

(1) Word

(2) Theme

(3) Character

(4) Item

عن ادباء ذوي شأن وصيت في مجال كتابة الرواية . كذلك حددنا العناصر التي ستكون المحور الذي نستدل به على ما قد يكون ورد لدى هؤلاء الأدباء ، أى أننا : —

١ — حددنا النصوص التي اعتبرناها عينة ممثلة لأقوال الادباء في مجال عملية الابداع الفني في الرواية (وهذا ما تحدثنا عنه في فصل العينة) .

٢ — حددنا عناصر عملية الابداع التي نريد أن نشبث من أن الإدباء كانوا ملتزمين بها عندما كانوا يدعون اعلمهم .

والعناصر التي وضعها الباحث في الاعتبار هي :

(أ) — بدء التفكير في القصة .

(ب) — المرحلة السابقة على بدء الانشغال المستمر بها . وما دار فيها من أحداث بارزة اثرت في بدء انجازها .

(ج) — بداية الانشغال المتواصل بها تفكيريا أو كتابة .

(د) — الظروف اليومية المؤثرة بشكل أو بآخر في الكتابة ، سلبا أو ايجابا .

(هـ) — الحالة النفسية للكاتب وهو يكتب .

(و) — المحفزات أو المعوقات الاجتماعية التي تدعوه الى الانتهاء من الرواية أو إهمال شأنها .

(ز) — عملية الكتابة أو مشهد الكاتب . ماذا يدور خلال الجلسة ، داخله وخارجه مما يؤثر بشكل أو آخر في الكتابة ، وفي العمل الناتج .

وهذه العناصر تميز في نفس الاتجاه الذي سارت فيه وسائلنا الأخرى على نحو ما لاحظنا في الاستخبار والاستبصار ، وما سوف نلاحظه في وسيلة أخرى هي تحليل سندات بعض الاعمال الأدبية .

وبعد القارئ نموذجاً لتأنيج تحليل مضمون نص لتوماس في نهاية هذا الكتاب

### ثبات التحليل :

لكي يضمن الباحث قدرا من الضبط عند استخدامه لهذا الأسلوب ، قام بحساب درجة الثبات بينه وبين باحث آخر<sup>١٥</sup> . إذ اتخبا نصا يتحدث عن عملية

<sup>١٥</sup> الباث الآخر هو الدكتور زين الدين عبد الحميد .



الابداع في القصة . وقد روعي أن يكون النص منصبا مباشرة على العملية . واتفق على عناصر التحليل على النحو الموضح آنفا مع الباحث الآخر . وجرى كل منها تحليلا مستقلا ثم حسبت بينهما نسبة الاتفاق في التحليل ، وكانت النسبة مطمئة إذ وصلت إلى ٨٣٪ بدلالة بعد ١٠٠ .

والنص الذي قام الباحثان بتحليله وازد في كتاب عملية الابداع التي جمع نصوصها بروس جيزيل .  
(Ghiselin, 1952, pp. 199-200)

وكان النص بعنوان ملاحظات على الكتابة . وهو عبارة عن خطاب موجه من أختة كاترين آن بورتر إلى شخص آخر حدثته فيه عن بعض مظاهر عملية الابداع . لكن كما نمارسها بالفعل .

#### رابعا : تحليل المسودات

الأساليب التي تحدثنا عنها حتى الآن تعتمد إلى حد كبير على استشارة ذكريات الاديب . لكي يسل بنا لازل يذكر من أحواله ومعايشاته للظروف التي عاشها حينما كان يبدع أعماله الروائية .

وهذه الأساليب كثيرا ما توجه إليها المطاعن ومعظم المطاعن يوجه إلى خداع المذاكرة والتباس الأمور .

بذكر رودولف ارنهيم .  
Arnheim  
أن ما يعطيه لنا الفنان لا يجوز لنا أن نعتبره معبرا عما دار بالفعل عندما كان يقوم بابداع أعماله . فهو يعطينا ما يتصور انه قد حدث أو ما كان يريد له أن يحدث . وقد لا يكون هو ما تم بالفعل .  
(Arnheim, 1962)

وإبراهيم بهذا القول يحاول أن يوضح أن الأسئلة الموجهة إلى الفنان قد لا تؤدي إلى أهداف المقصود منها . وهو استشارة استجابات دقيقة يمكن الاعتماد عليها في توصيف عملية الابداع

ومع اعتقادنا بأن هذا القول ليس دقيقا كل الدقة . الا اننا مع ذلك نميل إلى الاعتقاد بأنه لا يخلو من بعض الصحة . ومن هنا كان اصرارنا على أن نعاصر الاديب من كل اتجاه بناه لنا أن يصل اليه . فبعد أن هاجمناه مباشرة في حصن من خلال

اسئلة الاختيار المقصودة ، ومن قبل ذلك ايضا حاولنا أن نتقدم اليه في موقف مواجهة . فكثيرا ما تكون المواجهة اقصر الطرق لا نزاع الاعترافات ، بالإضافة الى هذا . حاولنا أن تصل الى نفس الأديب من زاوية من طأ خصوصيتها : من خلال وثائقه التي تركها . دون أن يكون قد أعدها لنا بالفعل .

الطريق الأخير الذي اردنا أن نسلكه الى نفس الأديب هو مسودات الاعمال التي ابدعها . وإذا أحسنا إعادة كل شيء الى مكانه . بقدر قليل من التخيل ، لأمكن لنا أن نشهد المواقف كما دارت أحداثها تقريبا .

وهذا الأسلوب . أسلوب دراسة المسودات . أسلوب له أهميته في دراسة عملية الإبداع فلاستدلال منه على بعض الاشارات التي يمكن أن تنبئ في التعرف على الظروف والملابسات التي انحالت بالأديب وهو يعمل .

ومن أبرز محرمات التي اهتمت بدراسة المسودات . محاولة رينيل لدراسة بعض المسودات

ومحاولة د . سيف في دراسة مسودات قصائد لبعض الشعراء . ومحاولة رودولف ارنيم لدراسة جريغور بيكاسر .

وفي مثل الرماية تحت محاولة لدراسة مسودة رواية أوليس لجيمس جويس ، ونشوءه . يمكن ايجاد منها دراسة عملية الإبداع . بقدر ما كانت محاولة نقدية . اهدف من هذا التوصل الى بعض التطورات التي طرأت على مضمون العمل الأدبي

( Fitz, 1961 )

وهنا يختلف بالطبع من اهداف الذي سبقت اليه هذه المحاولة . اننا نهدف كما سبق أن قلنا . الى الاستدلال من بعض الاشارات التي قد تبعها مرصودة على بعض المسودات . على بعض جوانب عملية الإبداع .

وأسلوب تحليل المسودات . فبا نعلم . م يكتب له بعد الاستقرار على قواعد ثابتة . بل هو يعتمد على حد كبير على استيعاب الباحث بأحداث بحثه . وبالتالي عدم المستمدة من طبيعة الدراسة التي يقوم بها . والامر في هذه الحالة يتروك لاهاء الباحث بالظروف التي يمكن أن تحيط بموقف الإبداع . ونصير : نعالجها : الاشارات التي تتناثر من موضع الى آخر . وإن كان هذا لا يعني اننا لا نعلم الاستناد إلى .

قواعد . فالمبادئ والقواعد قائمة ولكنها تستخدم بقدر ملائم من المرونة لمواجهة الظروف الخاصة بكل بحث .

وفى دراسة مسودات الشعراء كان تركيز الباحث منصبا على عدة امور من بينها :

- ١ — جمع كل ما وصلت اليه يده من مسودات للقصيدة الواحدة .
- ٢ — مقارنة المسودات بعضها ببعض .
- ٣ — التوقف عند المحنوف والمضاف خارج نطاق المتن الأصلي للقصيدة .
- ٤ — التوقف عند طريقة الكتابة والقلم (وقد يختلف من موقف لموقف) .
- ٥ — التوقف عند الورق المكتوبة عليه القصائد ، وهل يختلف من قصيدة لقصيدة أم لا .
- ٦ — التوقف عند عدد من الآيات المتلازمة مع بعضها ، وملاحظة محاولات تغنيها أو اضافة آيات اخرى اليها .
- ٧ — ملاحظة طريقة الكتابة على الورقة الواحدة وما اذا كان يوجد فراغ فى اسفلها .
- ٨ — التوقف عند بعض الأمور الفنية كالبحر والقافية لمقارنة تطور حركة الكاتب وهل ظل محتفظا بنفس الايقاع أم غيره . وما سبب ذلك .
- ٩ — اليسر والعسر فى الاداء وذلك بملاحظة السهولة فى الكتابة أو الصعوبة فى التناول حين يتوقف الشاعر ويشطب ويغير ويضيف أو يترك الورقة .
- ١٠ — الرجوع الى الشعراء والاستفسار منهم عما يعن له من ملاحظات .
- ١١ — مقارنة ذلك بما حصل عليه من قبل من خلال الاستخبارات والاستبانات للوصول الى القواعد المنظمة للصلية .

(سويف ١٩٧٠ ، ص ٢٥١ — ٢٧٧)

وقد سبق أن عرضنا للسنج الذى ارتضاه أرثيم لدراسة عملية الابداع من خلال مقارنة بعض مسودات لوحة الجريكا ليكاسو . سواء كانت هذه المسودات صورا كاملة للوحة أم اسكتشات أم صورا فوتوغرافية لبعض مراحل انجاز اللوحة الأصلية .

والأصول أو القواعد التى اعتمد عليها أرثيم لا تبعد كثيرا عن الأصول التى

اعتمد عليها سويف ، من حيث النظر في الجزئيات ، وفي الكليات ، ومقارنة التطورات من خلال التواريخ التي كان يحرص ييكاسو على إثباته على لوحاته ، والاستعانة ببعض المعلومات المعروفة عن تاريخ وظروف التفكير في ابداع تلك اللوحة . بالإضافة الى مقارنة تطور المخطوط من لوحة الى أخرى بالحذف أو الاضافة أو تغيير الاوضاع . مما يمكن أن يكون شاهدا على الحركة النفسية للفنان ، وإن كان لم يرجع الى ييكاسو ليسأله عن بعض ظروف اللوحة وهو ما أشرنا اليه في موضع سابق .

وفي دراستنا هذه سنسترشد بالنقاط التي كانت مرشد د . سويف وأرنهيم مع ملاحظة الظروف المختلفة الخاصة بالعمل الروائي والرجوع ما أمكن الى الأدباء الذين اخترنا مسودات أعمالهم .

وستكون خطواتنا منهجية بما يلي في مقارنة مسودات العمل الواحد :

- ١- الحجم (عدد الصفحات وعدد الفصول) .
- ٢- البداية والنهاية (الاتفاق والاختلاف والمغزى) .
- ٣- الهدف الأصلي للرواية ونموه من مسودة لأخرى .
- ٤- الشطب والتعديل على أصول الحوادث .
- ٥- الحذف والاضافة .
- ٦- الفصول (مقارنة عبر عدد من المسودات) .
- ٧- الشخصيات ونموها من مسودة لأخرى ، والمحذوف والمضاف منها .
- ٨- اللهجة في السرد والحوار وتغيرها من مسودة لأخرى ودلالة ذلك على انطلاق الكاتب أو انفلاقه .
- ٩- الحكمة وتغيرها من مسودة لأخرى .
- ١٠- الملاحظات المكتوبة في الموامش (خارج موضوع النص) كمؤشرات على حركة ذهن الكاتب .

هذه هي الأسس التي تم الاستقرار عليها بالإضافة إلى الأسس المستمدة من الدراسات السابقة .

وأمام استعصاء بعض نصوص المسودات على التناول استتنا بذاكرة بعض الكتاب ، وقد لاحظنا انها في كثير من الأحيان لا تسعفهم للتعرف على بعض ظروف الأداء مما تعرضنا له في فصلي العينة والاجراءات . هذا - ويمكن لنا بعد هذا

والمشعراس أن تبدي بعض التحفظات :

١ - أن عدد المسودات التي وافق أصحابها على دراستها كانت من القلة بالشكل الذي يدعو إلى الدهشة .

٢ - أن التوصل إلى امكت الحصول عليها لدرستها في تحليل المضمون كانت من القلة بحيث لم نقيم بتحليل أكثر من أربعة أعمال .

### ثبات تحليل المسودات :

ذكرنا من قبل أن أسلوب تحليل المسودات لا زال أسلوبا حديثا ولم ترسخ بعد الأسس السليمة التي تجعل منه مهجا أو أسلوبا مستقرا على قواعد ثابتة . وقد كان ينبغي حساب درجة ثبات التحليل . يمكن أن نصل إليها من خلال اثنين أو أكثر من الباحثين يقومون بتحليل عمل واحد ( عدد من المسودات لرواية واحدة ) وحساب درجة اتفاقهم على نحو ما فعلنا في حساب نسبة الاتفاق في تحليل المضمون . ولكن كما سبق أن ذكرنا متعنا من تحقيق ذلك أمران :

١ - أن تحليل المسودات يحتاج إلى عدد من المجهودات التي تتم غالبا بطريقة فردية . مما يمتنع معه ثبات الإجراءات من باحث إلى آخر . من ذلك الاتصال بالكتاب واستعادة ذكرياته . وقراءة النص فقرة فقرة مع مقارنة الفقرات الاسمية غير عدد من مسودات العمل الواحد . وكل ذلك يتم بطريقة شبه فردية . وبأساليب شخصية .

٢ - الأمر الثاني هو المران المطلوب للباحث لكي يتقن تحليل المسودات وما يذله من جهد لكي يقوم بهذا العمل . الأمر الذي لا يمكن توفره في ظروف البحث اخلال حيث أن الباحثين في مجال هذه الدراسة كل منهم منصرف إلى بحثه . مما لا يدع وقتا بضيع وراء مثل هذا الهدف .

وإذا كان لنا أن نتجاوز تحفظنا على حساب الثبات . فإن نتائجه يمكن أن تكون إذا اتفقت مع نتائج الوسائل الأخرى ذات دلالة معقولة على ثباته وصدقه كأسلوب ملائم لدراسة عملية الابداع الفني .

# الفصل الثامن

## إجراءات التطبيق

## وتناول المشكلة والتحليلات

في دراسة عن الاستبصار أو الحدس <sup>(1)</sup> يشير مالكولم وستكوت  
(Westcott, M.R., 1968) إلى الأراء كالتالي:

والمختصارية التي تميزت لدراسة الحدس ، وقد كانت في معظمها تنحصر نحو  
ميتافيزيقيا . ويعتبر وستكوت هنري برجسون واحدا من أكثر المسئولين عن شيوع هذا  
النوع من التفكير . حيث أكد أن الصدق <sup>(2)</sup> أو الحقيقة <sup>(3)</sup> المتعلقين بالعلم هما أمر  
متغير ومتطور . ولا يمكن التنبؤ بهما ... ومن خلال الحدس يمكن الامساك بالحقيقة  
المفردة . ويستشهد وستكوت نائما عن هذا الاتجاه . فيذكر أن البرفة سبحت  
للموضوعين احدهم لكي يهاجموا امكانية دراسة الأمور المتصلة بعمليات الحدس ، على  
أساس أنها مادية . لا نستطيع الامساك بالظاهرة من خلال الحس أو أدوات معدومة  
للحس . فليس هن سبيل إلى التعرف على الظاهرة بشكل علمي

وبينما هذا من حديث وستكوت ما يتعلق برؤى برجسون ومهاجمات البرفة  
لأستاذ دراسة النشاط الابداعي خاصة وأن موضوع هذه الدراسة هو محبة  
الابداع . مما يثبت على هذا العملية - أو متعلق بها . من إجراءات ، سواء كانت  
الاجراءات متعلقة بالعلمية نفسها أو متعلقة بدراسة العملية .

---

ذكرنا من قبل أننا سنلجأ فقط بما امكنا الحيلة الى أساليب موضوعية مرنة .  
ولن ندع لأنفسنا سبيلا الى الوسائل غير التجريبية . حتى لا نتعرض لخلل ما نتعرض له  
أداء هنري برجسون مثلا من اعراضات . ولا للضيق الذي ينحصر فيه بعض الوضعيين  
من أشار اليهم مالكولم وستكوت .

ولقد أشرنا إلى الأساليب التي ارتضيها لهذه الدراسة . وهي في مجموعها  
أساليب يمكن أن يستخدمها الآخرون ، وعلى نفس الاسس التي استخدمها الباحث  
الحالي .

وفي هذا الفصل سنحاول أن نعرض الاجراءات التي اتبعت توضيحها لدى  
الالتزام بالطريق التجريبي . حتى عندما حاولنا أن ندرس أمورا لم تكن مما تناوله  
التجريبيون من قبل .

والاجراءات التي اتبناها تتعلق بما يلي :

(أ) تطبيق الاستخبار الاساسي على مجموعة من الأدباء والاستخبار المختصر على مجموعة  
ضابطة .

(ب) اجراء المقابلات او الاستبانات مع عدد من الأدباء .

(ج) تحليل مضمون بعض التقارير المنسوبة لعدد من كتاب الرواية .

(د) تحليل عدد من مسودات الروايات العربية .

### الاستخبار الاساسي :

ذكرنا فيما سلف أن النية كانت متجهة في البداية الى تطبيق أسئلة الاستخبار في  
موقف مواجهة . وفي هذه الحالة كان الاستخبار سيخضع لما تخضع له الاجراءات التي  
تم فيها يتعلق بالاستخبار المختص . ولقد حاولنا هذه المحاولة مع واحد من كتاب الرواية  
الشبان . وكان الهدف من ذلك هو تبين الظروف التي من خلالها يمكن ضمان التطبيق  
بنجاح . وقد برزت عدة صعوبات نسر فيها إلى بعضنا :

١- أن التطبيق يحتاج الى مدة تتراوح من ٧ الى ١٠ ساعات متواصلة وهذه المدة من  
الطويل بحيث ندعو الى التملل والملل . خاصة اذا كان المستجيب سيوضع في  
موقف استجواب . بكل ما يتطلبه ذلك من توتر وتعب .

٢ — أن بعض الأسئلة كانت تتطلب من الجيب أن يستغرق فى التذكر ولم يكن يمكن أن يطلب إليه الاجابة الفورية . دون تفكير ، على نحو ما يتم فى الاستخبارات التى تدرس السمات المزاجية مثلا . حيث أن الاسئلة متعلقة بعملية التفكير . وبعض الخبرات الماضية . مما يستدعى استرجاع ما تم بأكثر قدر من الوضوح والتفصيل . الامر الذى يتطلب من الشخص الذى توجه الى الاسئلة أن يتأقن فى اعطاء الاجابة .

٣ — اتضح أن عددا من الروائين سيتعذر الاتصال بهم فى مواقف مواجهة ، اما لظروف عملهم أو لوجودهم فى امكنة اخرى غير القاهرة ، الامر الذى يتطلب إرسال الاستخبار إليهم حيث يوجدون .

لهذه الاعتبارات روى أنه يمكن الاستعاضة عن اسلوب تقديم الاسئلة فى موقف مواجهة بأسلوب آخر هو تركه للروائين للإجابة عليه على انفراد .

وقد كان من الصعب تحديد زمن معين للإجابة ، ومن ثم فقد تأخر وصول الاستخبارات ، ولم يرجع عدد آخر منها الى الباحث .

وربما توارى التساؤلات حول امكانية الترييف فى الاجابة لاعتبارات متعددة ، من بينها ما هو متعدد ، ومن بينها ما يأتى دون عمد من الكتاب .

ولقد شغلنا هذه التساؤلات وقتا ، ولكننا حاولنا أن نجد لها الحلول الممكنة وذلك على النحو التالى :

١ — وضعنا عددا من الاسئلة المكررة بين ثنايا الاستخبار على نحو ما سبق أن ذكرنا ، وكان الهدف هو اكتشاف التناقض الذى قد يقع فيه بعض المشجعين عند تكرار الاجابة ، ومن ثم يمكن استبعاد استخباراتهم من الدراسة ، والحق اننا لم نستبعد استخبارا واحدا حيث أن النسبة غير المسوح بها للتناقض لم يصل اليها أى كاتب من العينة .

٢ — كنا فى اتصالاتنا بالأدباء نوضح لهم الأهمية المترتبة على استجاباتهم ونحاول أن نؤكد لهم أن ما سوف يصرحون به ، هو أمر هدفه الدراسة العلمية فى الأساس . وأن المطلوب منهم هو أن يجيبوا من واقع خبراتهم الشخصية ، وليس على أساس ما يبنى أن يتصرفوا ، أو على أساس قراءات سبق لهم أن قرأوها لكاتب أو لآخر .



## توزيع الاستخبارات :

بعد تحديد الكتاب الذين يمكن أن يسهوا في هذه الدراسة . وبعد اعداد الاداء . قمنا باعداد خطاب موجه الى كتاب الرواية يطلب منهم فيه التعاون مع الباحث بالإجابة على هذه الأسئلة . وقد قام الباحث بالاتصال بهم وترك لهم الأسئلة ليجيبوا عليها على انفراد . فيما عدا كاتبين هما :

— الأستاذ نجيب محفوظ

— الأستاذ أمين يوسف غراب

رأى اولها انه قد يتمكن من الاجابة على الأسئلة في حضور الباحث . ولكن بعد أن مضى في الاجابة على حوالي ٢٠٪ من الأسئلة رأى أنه لن يتمكن من إنجازها في جلسة المواجهة . ولذا طلب من الباحث ترك الأسئلة . وقد قام بالاتصال بالباحث وسلم الاستخبار إلى بعد الانتهاء من الاجابة على أسئلته بعد حوالي ثلاثة أيام من تسلمه .

أما الكتاب الثاني فقد ذكر للباحث أن ظروفه الفصحية سوف لا تمكنه من الاجابة على الأسئلة على انفراد . ومن ثم فقد رأى أنه يكون من الأفضل حضور الباحث . ومن هنا فقد تم اجراء الاستخبار على هذا الكتاب وحده في موقف مواجهة تم على جلستين . وقد كانت المواجهة مفيدة . حيث تمكنا من الاستطراد الى بعض الزوايا التي لم يكن ثمة طريق الى المنطوق اليها في غير موقف المواجهة .

وفيما عدا هذين الكاتبين فإن جميع كتاب الرواية الذين أجابوا على الأسئلة أجابوا عليها على انفراد . دون حضور الباحث .

بعد ترك الاستخبارات للكتاب ، أعيد بعضها الى الكاتب بعد الاجابة من أسئلته . وكانت عودة أول استخبار بعد ثلاثة أيام من تاريخ تركه للكاتب . وكان استخبار الكاتب نجيب محفوظ (من المجموعة أ) .

ومن هنا رأى الباحث ان يتصل بالكتاب كي يستنهم على الانتهاء من الاجابة على الأسئلة . وقد كانت الفترات التي بقي فيها الاستخبار عند الكتاب تتراوح بين اسبوعين وشهرين . ولم يكن الباحث في وضع يسمح له بفعل شيء ممازاه من تأخروا . وقد كان من الصعب كذلك رفض استخباراتهم حيث أن عدد الكتاب الذين وافقوا ليس بالحجم الذي يسمح بالرفض .

وقد وصل البنا فى النهاية حوالى ٧٠٪ من الاستخبارات وتؤكد لنا أن الباقي لن يعود . اما بتصريح الكتاب انفسهم أو من دلائل سلوكهم عند الاتصال بهم .

وكان الباحث يقوم بما يلى ازاء ما يعود اليه من استخبارات :

- ١ — مراجعة الاجابات للتأكد من عدم ترك بعض الاسئلة دون اجابة .
- ٢ — مراجعة الاسئلة الكاشفة للتعرف على نسبة التناقض فى الاجابات .
- ٣ — مراجعة البيانات الاولى المرفقة بالاستشارة لتحضير لانتخاب المجموعة الضابطة .
- ٤ — التوقف عند بعض الملاحظات المفيدة التى يسجلها بعض الأدباء . مما قد يوجه الخطوات المقبلة للبحث .

#### استخبار المجموعة الضابطة :

بعد أن حصلنا على اجابات الكتاب . حددنا المجموعة الضابطة للبحث .  
وقنا بالاتصال بهم . وقد ذكرنا من قبل أن أسلوبنا كان يهدف الى الحصول على شخص مكافئ فى عدد من المتغيرات لكل كاتب . وقد استلزم هذا أن نطبق الاستخبار على عدد كبير من الأشخاص كى نتخب من بينهم مجموعة مكافئة لمجموعة الكتاب . وقد قمنا بالفعل بالتطبيق على أكثر من مائة فرد يقيمون بالقاهرة موزعين على الجهات التالية :

أ — مصلحة الكفاية الانتاجية . ب — وزارة الأوقاف .

ج — وزارة البحث العلمى (اكاديمية العلوم) .

د — أكاديمية الفنون . هـ — جامعة القاهرة .

وقد تم التطبيق على جلسات كانت تضم ما بين ٥ — ١٥ شخص . وتمت الاجابة على عدد قليل من الاستخبارات فى مواقف فردية . ونود أن نشير هنا الى أن الأسئلة لم تكن تحتاج الى وقت طويل . حيث أنها مكونة من ٧٣ سؤالاً . وهى فى معظمها اسئلة لا تحتاج الى اناة أو تذكر متسق للأحداث الماضية .

وقد أعيد التطبيق مرة أخرى على هذه المجموعة بعد مدة تراوحت بين أسبوعين وثلاثة أسابيع . وقد أمكن فى النهاية الإبقاء على ٢٤ استشارة صالحة للمقارنة مع التطبيق الاول عليهم وللمقارنة مع مجموعة الكتاب .

هذه هي الاجراءات المتعلقة بتطبيق الاستخبار على المجموعتين التجريبية والضابطة ، والتي تمت من اغسطس ١٩٦٩ الى مارس ١٩٧١ . أى على مدى عام ونصف عام تقريبا .

#### اجراءات الاستبارات :

ذكرنا من قبل أننا عقدنا عددا من المقابلات مع بعض الأدباء . وقد أجريت هذه المقابلات ابتداء من عام ١٩٦٨ بقصد استكشاف بعض الظروف المحيطة بعملية الابداع ، وقد تمت على النحو التالى :

#### ١ - مقابلات الأستاذ عبد الحليم عبد الله :

عقدنا مع هذا الكاتب عددا كبيرا من المقابلات الحرة ، ولم يكن الحديث فى معظمها موجها بشكل رسمى . بل كان يجرى فى معظم الاحيان بأسلوب تلقائى مما أتاح للباحث الوقوف على عدد من الأمور التى وجهت بعض خطوات الدراسة وقد امتدت هذه اللقاءات خلال اعوام ١٩٦٨ ، ١٩٦٩ ، ١٩٧٠ .

ثم عقدنا استباين مع الكاتب تم فيها تسجيل الأفكار التى جرت على لسانه ، وقد كانتا الاستباين الوحيديين للذين أجريا بقصد استكشاف عدد معين من متغيرات عملية الابداع ؛ بطريقة متعمدة ومعد لها ، مع الاستعانة ببعض الاسئلة المكونة .

#### ٢ الأستاذ أمين يوسف غراب :

أجرى الباحث ثلاثة لقاءات مع الأستاذ أمين يوسف غراب ، تخصص لقاءان منها للأجابة على أسئلة الاستخبار ، أما اللقاء الثالث فكان هو الأسبق حاول فيه الباحث الحصول على اجابات على عدد من الاستفسارات التى دارت حول عملية الابداع ، (وقد تمت هذه اللقاءات بمزول الكاتب فى المدة من ٣٠ يناير حتى ٥ مارس ١٩٧٠) .

#### ٣ الأستاذ أمين ريان :

تمت اللقاءات بين هذا الكاتب والباحث خلال عامى ١٩٧٠ ، ١٩٧١ ابتداء من أبريل سنة ١٩٧٠ . وقد تكررت اللقاءات بين الكاتب والباحث بشكل غير رسمى حوالى عشر مرات ، كان الحديث يوجه خلالها بشكل تلقائى حول عملية

الابداع ، ولم يكن الباحث يسجل ما يرد أثناء الحديث من أفكار ، إذ كان هذا التسجيل يتم بعد انتهاء اللقاء ، ولم يكن تسجيلاً حرفياً ، بل كان تسجيلاً للأفكار فقط ، ثم خصصت بعد ذلك ٤ لقاءات كان الكاتب على علم فيها بأنه سيجب على عدد من الأسئلة حول عملية الابداع ، وكانت اجاباته تسجل حرفياً .

هذه هي اللقاءات التي أجريت مع الأدباء ، وتم التسجيل لما ورد فيها على ألسنة الكتاب متعلقاً بعملية الابداع ، وقد حاولنا أن نفيد من عدد من التجارب التي أجريت واستخدم فيها أسلوب الاستبصار ، كوسيلة ملائمة لجمع المعلومات حول ظاهرة من الظواهر .

أفدنا من الدراسة التي أجراها المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية حول ظاهرة تعاطي الحشيش في مصر (هيئة بحث تعاطي الحشيش بمصر التقرير الأول سنة ١٩٦٠) ، (سوف ١٩٦٦ ص ٣٧٣ وما بعدها) ويذكر د. موبف في هذا الصدد أنه توجد علاقة واضحة بين درجة ثبات الاداة ، وبين مضمون الأسئلة ، وأفضل مضمون يتبع ارتفاع الثبات هو أن يدور السؤال حول وقائع شخصية وقعت للمفحوص أو صدرت عنه وأن يكون موضوع السؤال محددًا لا يثير أى لبس أو اختلاط بموضوع آخر . (المرجع السابق ص ٤٤٦ — ٤٤٧) .

والإشارة هنا الى أن مضمون الأسئلة في موقف الاستبصار يمكن أن يشير الى ثباته . وقد حاول الباحث التحقق من هذا بطريقة عملية ، حيث لجأ الى إعادة اللقاء السؤال في أكثر من موقف . ونحن نعلم أن اسئلتنا جميعاً لم تكن تتعلق برأى الكاتب أو نظريته في عملية الابداع ، بل كانت موجهة أساساً ، ووجهت بالفعل ، الى الاستفسار منه عما يقوم به فعلاً . في اسئلة مختصرة ومحددة وواضحة دون أن تترك للكاتب الفرصة لاستطرادات نظرية ، قد لا تتعلق بواقع خبراتهم المباشرة ، بقدر ما تتعلق بآراء نظرية تكونت لديهم بشكل أو بآخر .

والحقيقة أن موقف الاستبصار كان أفضل من موقف الاستخبار في الكشف عن بعض الأمور التي حاولنا بقدر المستطاع ربطها بخبرة الكاتب في عمل من أعماله بالتحديد ، الأمر الذي لم تمنحه ظروف اجراء الاستخبار في غير موقف مواجهة . على أن لنا عددا من الملاحظات ، نوردتها قبل الانتقال الى النقطة التالية :

— أن معظم الكتاب تحفظوا ازاء اجراء استبصارات حرة معهم .

— أن الذين قبلوا اجراء الاستباوت قبلوها بصدق ، ودون أى ضغط أو إغراء أو استدراج من الباحث . الأمر الذى أتاح لها أن تم فى جو ودى وبلا تحفظات .

— أننا فى مجتمعنا المصرى . مازلنا فى حاجة شديدة الى احترام بعض القيم ازاء اجراء التجارب العلمية . أيا كان الموضوع الذى تجرى من حولة الدراسة . حتى وان كان موضوع الخلق الفنى . وهو الأمر الذى ما كان له أن يستثير التوتر لدى كثير من الناس . يدفعهم الى الجزع من أن تكون عقولهم وهم يخلقون ميدانا أو مجالاً لإجراء التجارب العلمية .

#### اجراءات تحليل المضمون :

بعد أن تم اختيار النصوص على النحو الموضح فيما مضى تم اتباع الخطوات التالية :

١ — قراءة ما أمكن الحصول عليه من المؤلفات الروائية لأصحاب النصوص التى استقر الأمر على تحليل مضمونها .

٢ — قراءة النصوص المطلوب تحليلها عددا من القراءات بهدف الوقوف على ما يمكن الوقوف عليه من ثنائيا ما ورد بها .

٣ — تحديد العناصر الأساسية الواردة فى كل نص .

٤ — تحديد الأجزاء الفرعية لكل عنصر من العناصر الأساسية .

٥ — محاولة ايجاد خط أو خطوط منظمة للأجزاء والعناصر الواردة فى النص .

٦ — مقارنة ما ورد فى النصوص من دلالات متعلقة بعملية الابداع بما ورد فى النصوص الأخرى ، وتنظيم ذلك فى اطار نتائج البحث .

وقد حاول الباحث أن يكون على ألفه بحياة ومؤلفات كل كاتب من الكتاب الذين أمكن الحصول على نصوص لهم تتعلق بعملية الابداع . وقد تم توفير هذه الألفة بدراسة التاريخ الفنى للكاتب . بالإضافة الى استكشاف بعض عاداته وأساليبه من خلال ما كتب أو من خلال ما كتبه عنه الآخرون .

#### اجراءات تحليل المسودات :

ذكرنا من قبل أن أسلوب تحليل المسودات كنتيكت لم يشع استخدامه شيوعا يجعل له من التقاليد والقواعد . ما يكفى الباحث مشقة السعى فى استكشاف دروبه

ومسالكه . فلا زلأ أسلوبيا غامضا . يمكن أن يؤدي الى نتائج باهرة . كما يمكن مع سوء استخدامه لسبب أو لآخر أن يقود الى نتائج مزيفة . قد تبعد كثيرا أو قليلا عن الحقيقة .

وقد سبق أن أوضحنا أن الدراسة الوحيدة (فى حدود علمنا) فى اللغة العربية عن تحليل المسودات ، بقصد محاولة استشفاف بعض الدلالات الخاصة بعملية الابداع منها ، هذه الدراسة الوحيدة قام بها د . سويف منذ سنة ١٩٤٨ ، ولم تعدت أن تقدم باحث عربى واحد بعد ذلك لتكرار المحاولة فى حدود ما نعلم .

على أننا كذلك لم نتبع لنا الاطلاع أو العلم بأن آخرين فى العالم الغربى فحسوا لهذا الأسلوب . والمحاولة الوحيدة التى اتبع لنا الاطلاع عليها هى تلك التى قام بها أ . والتون ليتز فى بحث كرسه هذا الباحث لدراسة رواية جيمس جويس المعروفة اليوليسيس Ulyses ورواية Finnegans Wake (Lit. A.. 1961)

وهذه المحاولة هى محاولة ناقدة أدبى فى الأساس . يبحث عن الثغرات فى الكتابات وعن تطوره الفكرى . قبل أن يبحث عن عملية الابداع لديه ، كيف تتم ؟ وان كنا لا ننكر أن كثيرا مما ورد فى هذه المحاولة يشير بشكل أو بآخر الى بعض جوانب عملية الابداع ، على نحو ما يرد فى الفصل الأول عن أن فكرة اليوليسيس ظلت تراود جويس فترة طويلة قبل أن يتفرغ لكتابتها بل وفى أثناء كتابة أعمال أخرى سابقة كانت اليوليسيس تحاول أن تنفذ الى نفسه . ولكنه على نحو ما يذكر ليتز كان يتركها لانشغاله بأعماله الحاضرة الى أن اتبع له أن يبدأ العمل فيها من سنة ١٩١٤ الى سنة ١٩٢١ على نحو ما هو موضح على اليوليسيس . (Ibid, p.2)

ومؤدى إشارة ليتز هذه أن بلور الفكرة الابداعية لا تبرز فى ذهن المبدع مباشرة . ولكنها تنشأ وتتخلق ثم تصير كأنها عضويا بمجهود ارادى يذلل المبدع . لا نريد هنا أن نسق الأمور . ولكن استطرادنا فى الواقع مرجعة الى الإشارة الى أن أسلوب تحليل المسودات لم يحظ بعد بما هو مستحقه من اهتمام الباحثين . بالرغم من امكاناته التى يمكن أن تكشف عما لا نستطيع أن نكشف عنه الوسائل الأخرى .

وقد حاولنا أن نفيد من بعض ما توفر لدينا من تجارب فى تحليل المسودات ومنها تجربة د . سويف فى الشعر . وتجربة أرنيهم فى تحليل اسكتشات جرنیکا بيكاسر . وتجربة ليتز فى تحليل مسودات جويس .

وأسلوينا على نحو ما سبق أن أوضحناه يهدف الى استشفاف الحقايا التي يمكن التوصل اليها خاصة بعملية الابداع من خلال مسودات وتجارب الروائيين .

وكانت خطواتنا على النحو التالي :

- ١ — اختيار النصوص .
  - ٢ — اعداد النص بحيث تسلسل مسوداته ، وكان ترقيمها يتم بالرجوع الى الكاتب .
  - ٣ — اعداد جدول ذي خلايا رأسية وأخرى أفقية ، خصصت الخلايا الرأسية للجواب التي نريد فحصها في عمل الكاتب ، وخصصت الخلايا الأفقية لعدد المسودات ، وذلك لتسجيل التطورات التي تكشف عن نفسها من مسودة لأخرى ، مما يتعلق بعملية الابداع .
  - ٤ — قراءة المسودات عددا من القراءات ، واعداد الملاحظات الخاصة بها .
  - ٥ — الجلوس مع الكاتب جلسة أو أكثر للاستفسار عن بعض ما يكون قد خفى على الورق ، كيخض الملاحظات المختصرة ، مما يوجد بالهامش أو التعديلات أو الالوان المختلفة لأقلام الكاتب ، أو تغيير اسماء الشخصيات .. الخ .
  - ٦ — مقارنة كل مسودة بالأخرى (لنفس العمل) ومقارنة ذلك بمسودات الآخرين .
  - ٧ — مقارنة ما يمكن التوصل اليه من دلالات ، بما يمكن الوصول اليه من دلالات عبر الاساليب الأخرى والنتائج التي توفرت عن ظاهرة الابداع .
- وقد تم اختيار عدد من المسودات للكاتبين أمين ريان ومحمد يوسف القعيد وكنا نرجع الى الكاتب أحيانا للاستفسار عن بعض ما هو غامض في المسودات .
- ومما هو جدير بالذكر أننا حاولنا دراسة مسودات رواية حافة الليل للكاتب أمين ريان ، ولكن ذلك تعذر لأكثر من سبب ، وربما كان من أهم أسباب هذا التعذر ، أن الكاتب نفسه لم يستطع ترتيب مسوداته ترتيبا دقيقا ، وإن كان من الضروري الإشارة الى أن هذا الاسلوب — تحليل المسودات — يمكن أن يتم دون حاجة أكيدة لترتيب المسودات ، ولكن الفائدة تكون أشمل ، وأعمق إذا أمكن استعادة العمل على نحو ما تم بالفعل .

الباب الثالث

النتائج





## مقدمة :

ربما كان تحديد الطريقة الملائمة لعرض ومناقشة نتائج هذه الدراسة أمرا لا مفر منه من البداية ، خاصة وأن النتائج لا تلزم حول محاور محدودة ، أو تفصح عن ارتباط أو فروق واضحة بذاتها ، فالدراسة على النحو الذي تمت به هي في الأساس تحليل ونظري لعملية الابداع لدى كتاب الرواية ، ومن ثم فهي تعنى بالوصف الكيفي ، وأن كان ذلك لم يمتنع من محاولة تكيم الظاهرة كلها وجدنا الى ذلك ميلا .

وقبل ان تعرض بالتفصيل لنتائج الدراسة نود ان نشير في هذه المقدمة الى عدد من النتائج العامة ، التي قد تكون متعلقة بشكل أو بآخر بعملية الابداع على امتداد حدوثها .

١ - تمكنا من الحصول على عدد من الميانات أتاح لنا اجراء بعض الحسابات الاحصائية ، لتحديد بعض العلاقات والملامح التي رأينا امكان تأثيرها في الصورة العامة للنتائج . من ذلك ما وجدناه حينما قمنا بحساب قيمة كاي<sup>2</sup> بين استجابات المجموعة ( أ ) من الكتاب والمجموعة ( ب ) فقد تبين لنا عدم وجود فروق جوهرية

---

\* المجموعة ( أ ) تتكون من كتاب الرواية الذي نشرت لكل منهم روايتان على الأقل ولت اجراء الدراسة . اما المجموعة ( ب ) فتتكون من الكتاب الذين نشرروا رواية واحدة أو لم ينشروا اي روايات . وان كانوا قد استجروا عددا من القصص الطويلة التي من أكثر من مصدر على قيسها الفنية .

أو قرية من الجهرية بين المجموعتين إلا على خمسة أسئلة فقط يرضها الجدول رقم (٤) وإزاء هذه النتيجة رأينا ان ندمج المجموعتين ونعتبرهما مجموعة واحدة .

#### « جدول رقم ٤ »

رقم	المسألة	جـ ا		جـ ب		مستوى الدلالة
		نعم	لا	نعم	لا	
٢٢٢	وان حدث وكان انتصارا عليك (لاحق) الشخصيات فهل تكون قاصدا ذلك بالفعل ؟ هل توجد مشاعر تلاحظ أنها نظراً عليك خلال هذه اللذة (وجود صعوبات) ؟ وهل تكون حريصا على التصرف بناء على رأى من تعرض عليه الفصل ؟	١	٦	٥	١	١٠ر
٣٣٦	هل تعيد كتابة الرواية أكثر من مرة ؟	٢	٥	٧	١	٢٠ر
٣٤٥	وبالنسبة لروايك الأخيرة هل كتبها أكثر من مرة ؟	٢	٨	١٠	٢	١٠ر
٣٥٢		٢	٨	١٠	٢	١٠ر

٢ — رأينا ان نلحق بنتائج الدراسة عددا من الملاحق للاجراءات التي قنا بها في  
المجالات التالية :

أ — تحليل المضمون لاعتراقات الكتاب فيما يتعلق بطريقتهم ووسائلهم في العمل  
( والنموذج الذي أوردناه لتحليل المضمون هو تحليل ما كتبه توماس مان عن  
نشوء روايته دكتور فاوستوس ) .

ب — تحليل المسودات التي كتبها الروائيون ( والنموذج الذي أوردناه لذلك لتحليل  
الفصل السادس عشر من رواية « الصيف » للكاتب أمين ريان ) .

٣ — كنا قد رأينا اعداد استخيار مصغر من الاستخبار الكبير وتقديمه الى مجموعة  
ضابطة على نحو ما أوضحنا في الباب الثاني ، وقد جاءت النتائج مشيرة الى وجود عدد  
من الفروق بين كل من مجموعة الكتاب ومجموعة غير الكتاب على نحو ما يوضح  
الجدول رقم (٥) :

### جدول رقم ٥

رقم	السؤال	جواب		جواب		استوى	الدلالة
		نعم	لا	نعم	لا		
١١	هل كنت في بدء حياتك تميل إلى مخالطة الناس ؟	٨	١٦	١٧	٤	٧	١٠١
٢٢	وأذا حدث ذلك (المخرج إلى الحلاء كثيرا) هل يكون مع عريك ؟	٦	١٨	١٣	٦	٤	١٠٥
٣٥	وهل كانت تغفل عاقبة بدمك (الحكايات القديمة) فذرة طويقة ؟	١٢	١	١٤	١٠	٨٥	١٠٦
٥٢	وهل استمررت بعد ذلك بصفة منتظمة في الكتابة ؟	١٤	١٠	١١	١٠	٧٠	١٠٥
٣٦٥	هل تحاول أن تفصل منهم (الآخرين) على موقف معين (بغض عريك) ؟	٥	١٩	١٦	١٦	١٠٤٥	١٠٦
٣٦٧	وهل تعتمد على آرائهم ؟	١٦	١٢	١٣	١٢	١٢	١٠٥

٤ - وأينا اجراء عدد من المقارنات بين المجموعة أ والمجموعة ب من الكتاب وقد أسفرت المقارنات عن وجود ارتباطات بين :

(أ) عمر الكاتب وعدد الكتب التي أنجزها .

(ب) عمر الكاتب ومدة الكتابة .

(ج) مدة الكتابة وعدد الكتب .

ويشير الجدولان ٦ - ٧ الى نتائج هذه الحسابات .

### جدول رقم ٦

المجموعة		العمر		عدد الكتب		مدة الكتابة	
ع	س	ع	س	ع	س	ع	س
٤٧,٤٥	٧,٦٤	٦,٨١	٤,٥٨	١٤,٥٤	٧,٨١	المجموعة (أ) المجموعة (ب) المجموعة العامة (أ ، ب)	
٣٧,١٧	٢,٤٥	٣,١٧	١,١٧	٥,٣٣	٦,٨٧		
٣٩,٤٨	٩,٦٧	٤,٩١	٣,٧٧	١٩,٧٤	٧,٣٨		

س - المتوسط الحسابي - ع - الانحراف المعياري

(جدول رقم ٧)

الارتباطات بين : أ - العمر وعدد الكتب ، ب - العمر مع مدة الكتابة .  
ج - مدة الكتابة مع عدد الكتب

المختبر	المجموعة أ	ن	مستوى الدلالة	المجموعة ب	ن	مستوى الدلالة
العمر مع عدد الكتب	٧٠٥	١٦	٠.٠٥	١٤٦	١٢	-
العمر مع مدة الكتابة	٦٦٦	١١	٠.٠٥	٣٠٣	١٢	-
مدة الكتابة مع عدد الكتب	٧٢٦	١٦	٠.٠٥	١٠٩	١٢	-

. استخدما هذا الفرض معامل ارتباط بيرسون .

وبلاحظ أن المجموعة ب كانت الارتباطات فيها غير دالة . وربما كان السبب في ذلك أنه يتقدم العمرين في الميدان المجموعة المثابرة والمصرة على المواصلة أما غير المثابرين ، فقد يفضلون التوقف . مما يشير إلى أن المجموعة أ تعبر عن طراز قد يختلف في بعض عاداته وسماته عن المجموعة ب . وأن كان الأمر يتطلب مزيدا من الفحوص والدراسة .

هذا فيما يتعلق ببعض النتائج العامة . أما بخصوص النتائج المتعلقة بالعملية مباشرة . فقد رأينا أن أنسب وسيلة لعرضها هي أن نقسمها إلى قسمين :-

١ - القسم الأول ، ويتناول مرحلة التحضير التي يقوم بها الكاتب وهذه المرحلة تتضمن الأساليب والطرق التي يقوم بها الكاتب . ليعدها بنفسه منذ الانجاء إلى الكتابة بوجه عام . حيث إن هذا الإعداد يكون مستولا عن العادات والوسائل التي يستعين بها لتحقيق وتنفيذ عمله فيما بعد . سواء كان ذلك متعلقا باقتناص الوردات كأسلوب عام للتفكير . أو بالتحضير لإنجاز عمل إبداعي روائي محدد .

كذلك تناولنا في هذا القسم ، موقف التحضير التي يعد بها الكاتب نفسه للدخول في جو الانجاز وسوف يدور الفصل التاسع حول هذا القسم .

٢ — أما القسم الثاني فهو متعلق بالتنفيذ ، أي تحقيق رؤيا الكاتب في عمل له بداية ونهاية مروراً بالأنشطة والاختيارات والأفكار وغير ذلك مما يعرض للكاتب خلال رحلة الانجاز .

وسوف يدور الفصل العاشر حول هذا القسم . هذا بالإضافة الى خاتمة .  
نحاول فيها أن نحدد بعض النقاط الهامة التي أسفرت عنها نتائج هذا البحث أو التي قد تتطلب مزيداً من الفحص والدراسة .

# الفصل التاسع

## الاستعداد والتحضير

### مقدمة :

نشير بالاستعداد في السياق الحالي الى الأساليب والوسائل الى استخدامها الكاتب او يلجأ اليها ، لبناء شخصيته الأدبية . بينما نشير بالتحضير الى المرحلة التي يعد الكاتب فيها نفسه بعمل روائي محدد أو لتعميق خبرة أو جانب قد يدخل في بناء إحدى رواياته .

وتشير نتائج الدراسة الحالية الى عدد من الأبعاد . يدور حولها نشاط الكاتب منذ ، بداية تكوينه الأدبي . وهذه المحاور يمكن تحديدها خلال بعدى الاستعداد والتحضير على النحو التالي :

### أولا الاستعداد

ويتضمن هذا البعد الجوانب التالية :

- ١ - بداية التعلق بالأدب .
- ٢ - تكوين العادات المتعلقة بالكتابة .
- ٣ - توظيف واستغلال المكتبات .
- وعلا بلى مناقشة هذه الجوانب .

# ١ — بداية التعليق بالأدب :

يشير الجدول رقم ٨ الى بعض النتائج التي تلتقي مع ماورد لدى عدد من الباحثين ، وهذه النتائج تتعلق بالفترة التي بدأ عندها الكاتب يتعلق بالأدب وقد أشار فريشمر في دراسته عن اينشتين ، الى ان هذا العالم لم تأتبه النتائج التي توصل إليها فجأة ، ولم تكن نتيجة لتفريغه لعدد محدد من الأيام ، بل ان الامر كان على خلاف ذلك ، فقد بدأ الاهتمام منذ مدة طويلة سابقة على وصوله الى هذه النتائج .

(Wertheimer, 1959, PP. 213 — 33 )

## جدول رقم (٨)

رقم	نص السؤال	نعم	لا	ك	مستوى الفلاحة
٢	هل حاولت نسبة هذا الاهتمام ؟	٢٢	٢	١٥ر١٢	٠١
٤	هل استمرت هذه الحالة بصفة متقطعة لمدة طويلة ؟	٢٠	٤	٩ر٣٧	٠١
٥	هل كان هناك أويب معين تفضل على غيره ؟	١٦	٨	٢ر١٤	٢
٦	هل فكرت يوما أن تسبح نهضة ؟	١٥	٦	٣ر١٦	١
٧	هل كانت تعجبك بعض الملاحظات التي كنت تفرقها دون غيرها ؟	٢٢	١	١٧ر٣٩	٠١
٩	وهل كان يحدث ذلك بصفة متقطعة ؟	٢	١٤	٧ر٥٦	٠١
١٠	هل وجدت من يشجع اهتمامك الأدبية ؟	٩	٢	٣ر٧٢	١

هذه العلامة بجوار السؤال تشير إلى ان التحليل يعتمد على اجابات المجموعة

(أ) فقط



ونكاد نلجس أجماعا بين الكتاب على أنهم بدأوا يهتمون بالأدب - وقد دأبوا على تنمية هذا الاهتمام - واستمروا في تغذية اهتمامهم بصفة منتظمة ولمدة طويلة - على نحو ما تشير إلى ذلك نتائج الأسئلة ٢ - ٤ - ٩ . كما نلاحظ أن الاهتمام لم يأخذ شكل القراءة المنتظمة أو ما شابه ذلك من مناقشات أو ندوات .. الخ بل امتد إلى شخصا أو عملا من الأمور البارزة في تكوين الكاتب .

والاهتمام ليس مجرد قراءة أو تقليد فحسب - بل إن محاولة الإنتاج مما يدعّم لدى المبدع الاتجاه منذ وقت مبكر إلى تكوين عادات على نحو ما تشير إلى ذلك الأسئلة رقم ٤ ، ٦ ، ٣٥ ، مثلا وتكوين العادات وتنمية المهارات يمكن أن يكون هو الغرس الذي سينمو فيما بعد أو على نحو ما يذكر جيرالد باخمان Bachman من أن التدريب ذو أهمية كبيرة في الانجاز الابداعي . (Bachman, 1964)

وتلقى هذه النتائج مع نتائج سوييف حيث أشار إلى ذلك في أكثر من موضع من دراسته ومن ذلك مثلا قوله :... الشاعر يلزمه اطار شعري . والقصاص يلزمه اطار اكسبه بكثرة الاطلاع في ميدان القصة . وكذلك بالنسبة للمصور يلزمه اطار حصل عليه بكثرة تذوق اللوحات . وبالمثل حال الموسيقى والمثال وسائر الفنون جميعا ... (سوييف . ١٩٧٠ - ص ١٧٥)

واجابات الأدباء نجيب محفوظ والسحار وأمين يوسف غراب وعبد الرحمن شرقاوي وثروت أباظة تؤكد كلها هذا المعنى - كما أنه قد وضع لنا أن هذه حال شخص المبدعين ، حيث وجدنا أن غير المبدعين لم تتأكد لديهم الحال بصفة حاسمة على نحو ما يظهر ذلك الجداول رقم ٩ .

جدول رقم ٩ .

رقم	نص السؤال	مجموعة الكتب			مجموعة غير الكتب		
		نعم	لا	كأ	نعم	لا	كأ
٤	هل استمرت هذه الحال بصفة منتظمة لمدة طويلة ؟	٢٠	٤	٩٣٧	٩	٦	٣٣٢
١٠	هل وجدت من يشجع اهتمامك الأدبية ؟	٩	٢	٣٧٢	٦	١١	٢٦٦
٣٥	وهل كانت (الحكايات القديمة) تظل عالقة بذهنك فترة طويلة ؟	٢٢	١	١٧٣٩	٤	١٠	٣٧٤

( ١٠ ) دال عند مستوى ٥٩ و ( ١ ) غير دال

والأسئلة تدور حول استمرار نسبة الاهتمام بصفة منتظمة لمدة طويلة ووجود من شجع الاهتمامات الأدبية لدى الكاتب ، كما أن الحكايات القديمة تظل عالقة مدة طويلة بذهن الكاتب بأكثر مما يحدث ذلك بالنسبة لغير الكاتب . وتدل هذه النتيجة على أحد أمرين أو هما معا :—

١ — أن ذاكرة الكاتب . اذا جاز لنا الاستنتاج . ربما كانت أقوى من فاكهة غير الكاتب .

٢ — أن الكاتب ربما تعدد أن يظل محتفظا بهذا النوع من المعلومات لاماكان الافادة منه فيما بعد .

وتشير نتائج هذا الجدول كذلك الى أهمية التحيز الاجتماعي . حيث نلاحظ أن اجابات السؤا ل ١٠ تشير الى أن اجابات الادباء تختلف جوهريا عن اجابات غير الكتاب حيث نجد ٩ من الكتاب (مقابل ٢ ) يذكرون وجود من أهتم بهم . بينما يوجد ٦ فقط (فى مقابل ١١ ) من غير الكتاب يذهب الى مثل هذا الرأى .

يذكر ثروت اباطة أن الاطار الثقافي الذى كان يحيط به كان مسئولا الى حد كبير عن نسبة قدراته الأدبية . ويشير الادباء الشرقاوى ونجيب محفوظ والحرار الى وجود التحيز أو التحسس من المحيطين بالشخص . مما ساعده على أن يظل مواصلا الطريق دون معوقات ... وهناك غير هؤلاء كتاب آخرون يتفقون معهم فى الرأى .

على أننا نود أن نشير إلى أن أهمية وجود الأطار الملائم والتحديد الدائم . لا  
يعنى أن من لم يجد تحبيذاً أو أطاراً لا يمكن أن يكون مبدعاً بل أن ذلك قد يعنى أن من  
لم يتوفر له أطار أو لم يجد تحبيداً ستكون مهمته أصعب وجهده أكبر . وقد نجد من  
المفريات فى مجال آخر ما يدفعه إلى هجرة النشاط الإبداعي بمشكلاته ومصاعبه .

## ٢ تكوين العادات :

العادات التى يكونها الكاتب تعينه على تجاوز عديد من مشكلات الحياة  
والمعالجة الفنية . حيث يكون عند اكتسابه العادات الميسرة اقدار على الدخول والخروج  
فى سياق العمل دون مصاعب .

والعادات التى يكونها الكاتب يمكن أن تنقسم إلى ما يلى :-

١ - عادات تفكير وتحليل وإدراك .

٢ - عادات اداء وتنفيذ .

٣ - عادات حياة أو معيشة .

والجدول رقم ١٠ يشير إلى بعض هذه العادات

جدول رقم (١٠)

رقم	نص السؤال	نعم	لا	كـ	مصرى الدلالة
٩	هل فكرت يوماً أن تنجح نجحة (الأديب المفضل) ؟	١٥	٦	٣٠٤٦	أ
٢١	هل من عاداتك الخروج إلى الحلاء كتباً ؟	١٧	٧	٣٠٣٧٥	أ
٢٢	هل منك هل كنت تنسج إلى الحكايات ؟	٢٢	٢	١٨٠٠٥	أ
٢٤	هل أنت حريص حق الآن على الاستماع إليها أو قراءتها ؟	١٨	٤	٧٠٦٨	أ
٢٥	هل كانت تغفل عائلتك بذهلك فترة طويلة ؟	٢٢	١	١٧٠٣٩	أ
٤٠	هل مثل هذه المرافض (التي تشغل فيها الأفكار) هل تنصرف تماماً للتفكير فى مواضيع معينة ؟	١٨	٦	٥٠٥٨	أ

١ - إجابات المجموعة (أ)

فالكاتب يحاولون محاكاة النماذج ويخرجون الى الحلاء كثيرا ويستمعون الى الحكايات القديمة ، وهم يحرصون على الاستماع اليها . وتظل متعلقة بأذهانهم فترة طويلة . وحين يخرجون الى الحلاء ينصرفون الى التفكير في أمور معينة تقترب كثيرا من الموضوعات التي يعالجونها .

والكاتب حين يكون هذه العادات منذ الصغر . فهو يحاول الوصول الى ما يسميه أبراهام ماسلو Maslow حالة التوحد أو "التيار" وهي الحالة التي يصبح فيها التراث جزءا من شخصية المبدع وتصبح شخصية المبدع من الفرد والغير بما أكتسبه من افكار وعادات بحيث يكون العائد ذا محتوى مفرد بالنال . ( Maslow, A., 1963 ) . وبحيث لا يضطر المبدع في كل موقف ابداعى الى تكوين موضوعاته من الألف الى الياء . وحتى لا يكون ثم مقاومة في المجال تضطره الى تفريغ الذهن وتثبيت الانتباه في أكثر من جانب وأكثر من اتجاه . والعادات التي يكونها الكاتب لا ترتبط فحسب بمادة الافكار التي يمكن أن يستخدموها في المستقبل ، بل وتعلق كذلك بأسلوب توجيه الذهن لاصطياد الافكار وتثبيتها . وتناولها أو تناول اجزاء منها بحيث تصبح هي الاخرى جزءا من البناء العقلي للكاتب .

ويذكر كينيث بيتل Bittel أن نوعية واستراتيجية الفن تتأثر بما يرد على الفنان من داخله أو من خارجه سواء تم ذلك بصورة متعمدة أو بصورة تلقائية (Reittel, R., K., 1967)

والنتائج التي توصل اليها سويف في دراسته لعملية الابداع في الشعر تفسر لنا علاقة الخبرات القديمة بالانتاج الابداعي ، حيث وجد على نحو ما سبق أن أوضحنا ، أن القصيدة الشعرية . غالبا ما تكون نتاج خبرة حديثة تلتقي مع خبرة قديمة فثيران نفس الشاعر حيث يفيض بالقصيدة .

يقول الباحث « . . كل الاجابات التي بين ايدينا تكشف عن أنه ما من قصيدة ابداعها الشاعر الا وكان لها ماض في نفسه . حتى القصائد التي أنتجت امرها على «رامي» والغصان «قصائد اللحظة الحاضرة كما يسميها ، يسرى عليها هذا الرأي أيضا (سويف ، ١٩٧٠ ، ص ٢٧٩) .

ويستشهد الباحث برأى ستيفن سبنر الذي يقول : ... ذلك أن الفاعلة هي جذر العبقورية المبدعة . فهي تمكن الشاعر من أن يصل لحظة الإدراك المباشرة التي نسي (الالهام) باللحظات الماضية التي حملت إليه انطباعات مماثلة .

(نفس المرجع ص ٢٨١)

ويذكر فرانك بارون Barron أن المبدعين يتميزون بأنهم ملاحظون جيدون . وأنهم حين يدعون يلاحظون مالا يلاحظه الآخرون . وأنهم يرون الأشياء مثلاً يراها الآخرون وفي نفس الوقت على غير النحو الذي يدركها الآخرون به (Barron, F., 1963)

ويذكر موريس شتين نقلاً عن هاري ليفي Harry Levy أن المبدعين في سبيل تحقيق حالة الاندماج يلجأون إلى وسائل متعددة - كل وسيلة منها تلائم شخصاً معيناً - وهي وأن كانت وسائل مختلفة ، إلا أنها تحقق لهم أيسر السبل . لكن يكونوا مبدعين ، ويستشهد على ذلك بعادات كل من شيلر Schiller وشيلر وروسو وديكارت وروسيني وموسيه وغيرهم

(Stein, m., 1961)

وهذه العادات على نحو ما سبق أن ذكرنا يمكن أن تكون عادات تفكير أو عادات تنفيذ أو عادات حياة . وفي جميع الحالات تكون مسخرة لخدمة فعل الإبداع .

وفي الدراسة الحالية نجد المبدعين يحرصون على توفر أمور معينة تيسر لهم عملية الكتابة .

والجدول رقم ١١ يوضح لنا جانباً من الصورة .

## جدول رقم (١١)

رقم	نص السؤال	نم	ل	ك	مستوى الدلالة
١٧٦	هل هناك أمر معينة نحرص على توفرها أثناء جلسة الكتابة ؟	٢٠	٣	١١,١٢	٢٠
١٧٨	هل نحرص على توفر ذلك في غير أوقات الكتابة أمحد في فترات الراحة أيضا ؟	٣	١٧	٨,١٥	٢٠

وتتخصر هذه الأمور فيما يلي

- ١ قلم من نوع معين ١٠
- ٢ ورق معين ١٤
- ٣ حجره معينة ١١
- ٤ مكتب ومقعد بشكل معين ١٠
- ٥ التوافق بصورة معينة ١١
- ٦ ارتداء الملابس على نحو معين ١٣

وهذه الأرقام لا ينبغي لنا مقارنتها بالعدد الكلي للكتاب . حيث أنهم في معظمهم يشيرون الى أنهم يحرصون على توفر جانب أو أكثر من هذه الجوانب . لا يهم بعد ذلك أن يختلف هذا الجانب من شخص الى آخر . حيث أن الأمر في النهاية يهدف الى استئناس الظواهر الخارجية . وتقديمها للمبدع بحيث يصير مسيطرا عليها موجهها لها الوجهة التي نخدم هدفه وتصل به الى مطلبه .

وفي هذا المقام علينا أن نتأقش نقطة مهمة وهي هل اعتياد اساليب معينة يتعارض مع النتائج التي سبق أن توصل اليها باحثون آخرون . أو المبدع يتميز بأنه لا يسلك وفقا للتقاليد السائدة . ولا الأساليب المتعارف عليها . وتربيا على ذلك فهل يتعارض تكوين عادات سلوكية معينة مع كون الأديب لا يلتزم بالمألوف والمعطوف من الأمور ؟

علينا هنا أن نفرق بين أمرين

١- عادات سائدة ومألوفة لدى المجتمع .

٢- عادات وأساليب خاصة بالمبدع .

والعادات والأساليب الخاصة بالمبدع هي طقوس خاصة على نحو ما يرى فرايزر كافكا من أن الكتابة هي أقرب ما تكون إلى السحر . حيث يقدم له بأشياء معينة يقول كافكا وكل ساحر<sup>(١)</sup> له طقوس<sup>(٢)</sup> الخاصة .. هايدان مثلاً كان يؤلف موسيقاه مرتدياً باروكة معينة . الكتابة هي بعد كل شيء نوع من التوسل والابتها.

(Jebouch, 1953, P. 37)

ويمكن أن نجد لدى توفيق الحكيم ما يؤيد ما نذهب إليه في هذا الموضع حيث يقول : ... ثم هناك شيء آخر ... هو طبيعته التي تميل إلى عدم الأخذ بما يأخذ به الناس جميعاً من أوضاع . هرباً من الوقوع في الابتذال ، وشغفاً جنونياً بالخيز والاعراب ... أريد أن يكون هناك منطق خاص . يعوى فروضاً خاصة لا تخضع للمألوف من الآراء والمشايع . ومن هذه الفروض تتولد نتائج خاصة ومن خلاصة كل ذلك يقوم ذلك الذي اسمه المنطق الخاص .

(توفيق الحكيم - ١٩٧٥ - ص ٣٣ ، ٣٤)

وتلتقي هذه النتيجة مع ما توصل إليه كل من جون دريفدال وريموند كاتل في دراستها عن الشخصية والابداع لدى الفنانين والكتاب . من أن المبدعين أقل خضوعاً لأحكام الجماعة . وهم في نفس الوقت يتميزون بقوة الشخصية والمخاطرة والاكتفاء الذاتي (Drevdahl, & Cattell, 1958)

وهذه الصفات كلها تدل على نزعة قوية نحو التمرد . واتجاه واضح نحو المنطق الخاص أو العادات الخاصة . مما يتيح للمبدع أكبر قدر من المرونة والكفاية . للنفاذ إلى هدفه من خلال سبله ووسائله هو . لا من خلال سبل الآخرين ووسائلهم .

٣- توظيف المكتسبات واستغلالها :

تشير نتائج هذه الدراسة إلى أن المبدع لا يكفي أن يكون ذا قدرة على الابداع أو حائراً لعدد معين من السمات . بل يحتاج كذلك لأن يكون صاحب أسلوب متميز في

(١) Magician

(٢) Rites

توليف مكسباته وعاداته في إنتاج عمل معين يتميز بالفرد والطرفة والافتقار .  
وفي تحليلنا لمسودات الكتاب لاحظنا لدى الكاتب أمين ريان في روايته  
المعركة والمنيف ، أنه يحتفظ بعلاقات يرجع عمر بعضها الى خمسة وعشرين عاما  
تحتوي على العديد من المذكرات وقصاصات الصحف والمقتطفات الأدبية . بالإضافة  
الى انطباعاته اليومية عن الأشخاص والاحداث ... الخ .

وقد ذكر هذا الكاتب للباحث أن توثيق هذه المواد يفيد في ما بعد عندما يخلص  
لكتابة رواية . وفي الرواية التي لم ينته من جربها الثاني بعد (كان ذلك سنة ١٩٧١) .  
استمد معظم مادتها من هذه الملفات .

نفس الامر . نلاحظه لدى توماس مان . فيما أوردناه في تحليلنا لمضمون  
اعترافاته : حيث يشير الى أن عصر فكرة قصته ذكور فاوستوس يرجع الى الزمان  
قبل الجولوس لكتابتها بأكثر من أربعين عاما . حيث كان قد سجل بدايتها في مذكراته  
القديمية التي ترجع الى سنة ١٩٠٢ .

كذلك نلاحظ أن هنري جيمس يذكر أن بدايات قصصه نجي من أفكار  
جريمة وحين يلتقطها ينس أنها مخفية . وأنها يمكن مع التو أن تنتج قصة معينة  
( James, H., 1952 )

ونائج الاستخبار التي يعرضها جدول رقم ١٢ تلي بعض القسوة على هذا  
الجانب .

### جدول رقم (١٢)

رقم	نص السؤال	نمبر	لا	ن	مستوى الدلالة
٢٦	هل تحاول الاقادة من مادة هذه الأفكار في تعالج من كتابات ؟	٢٠	١	١٥٤٢	٠١
٣٢	هل تحاول الاقادة منها (الاحلام) في تكتب ؟	١٦	٨	٥٥٨	٠١
٣٢	هل تحاول الاقادة منها (الاحلام) في تكتب ؟	١١	١	٦٧٥	٠١
١٢	وهل تفيد من هذه الأفكار أو الحواظر في تعالج من مواقف الكتابات ؟	٢٢	٢	١٥٠٤	٠١
٥٤	هل حاولت الاقادة من أعمال الآخرين ؟	١٠	٤	٩٣٧	٠١
٩٨	وهل كنت متصدا أن تبتذل مجهودك في اتجاه أو أمر لتعيق هذه الأفكار ؟	١٦	١	٦٠٥	٠٥

الإجابات المبرسة (أ) فقط .



ويطلق رليم الأمتة William Alamsahh على استعداد المبدع لاستقبال المعلومات واستغلالها حين يشير الى أن المبدع ينبغي عليه أن يكون مفتوحا لاستقبال الأفكار والتقييم الخيالية والمشااعر والاتجاهات وهو يشير الى أن هذه الخطوة كانت مثارة امام مفكرين كثيرين منذ زمن بعيد . ومنهم سقراط الذى أكد أهمية الاقرار بالجهل من أجل الوصول الى المعرفة . والامر ليس مجرد انفتاح واستقبال . بل تخطيط الاستقبال حتى لا يصير الذهن فوضى بما يستقبله من مناقضات . أى أن الأمر مرهون كذلك بانتقاء وترشيده عملية الانفتاح الذهني .

(Alamsahh, W., 1967)

وفى دراسة قام بها كل من ارنولد ميدو وسيدنى بارنس لتقييم أثر التدريب على حل المشكلات توصلوا الى عدد من النتائج عند مقارنة مجموعة تجريبية تلقت تدريبا معيناً بمجموعة ضابطة لم تتلق تدريبا مماثلا وفيما يلي أهم هذه النتائج :

- ١ — أن كم الأفكار المتعلقة بحل المشكلات قد تفوق لدى المجموعة التجريبية .
- ٢ — أن كيف الأفكار قد تفوق على نفس النحو .
- ٣ — أن المجموعة التجريبية تفوقت درجاتها على اختبار يقيس التشيد أو البطرة<sup>(١)</sup>

(Meadow, A. & Parnes, S., 1959)

ويذكر الكاتب توماس وولف أنه يتمتع بذاكرة ذات قدرة خاصة يستطيع بها أن يميز الانطباعات . وذات حسية بارزة فى تخزين واستخدام الاصوات والالوان والأشكال . كما أنها تتقبل الأمور بصورة حية وبجدة

ولعلنا نلمح فى هذا الموضع أهمية التمتع بقدرات اساسية وصفات لازمة لاستقبال الأفكار واستغلالها . كما أن الاستفادة من هذه الأفكار كليا وكيفيا على نحو ما ورد لدى بارنس والأمتة أمر مهم فى نقل الأمر من حيز التلقى العابر الى مجال التحقيق والتفكير .

(1) Dominance

ويذكر نجيب محفوظ أن فكرة رواية ميرamar قد تكونت لمدة قبل البدء في كتابتها بحوالى عشر سنوات . كما يشير كل من عبد الرحمن الشرقاوي وسعد مكاوي ويوسف ادريس ونوال السعداوي وغير هؤلاء الى الأهمية الخاصة لاستغلال المكتسبات النقدية وتوجيهها لخدمة عمل دوائى . وربما كانت فكرة الاطار التى اشار اليها كل من الدكتور سويى وكورت كوهنكا تغيد فى نفس هذا الجانب . هذا بالإضافة الى أهمية عامل مواصلة الاتجاه . مما سوف تفصل فيه القول فيما بعد . ونكتفى فى هذا الموضع بالإشارة الى الأمور التالية لتوضيح أهمية وجود اطار ذى حدود معينة وخط أو اتجاه تلتم من حوله الحيزات ويكون الاطار بخوده بمثابة المنارة أو الشاطئ بالنسبة للقصة .

- ١ - أن الاطار والاتجاه يمنحان الكاتب احساسا بالاتجاه الى هدف .
- ٢ - انها تعينه من التشتت والضياع .
- ٣ - أنها يحددان له المنهيات التى يستعين بها فى تغذية مضاميه .
- ٤ - أنها المرآة التى يرى فيها أو من خلالها صورة ما يفعل دون تزييف . أو مما الأرضية الصلبة التى يختبر عليها من آن لآخر صدق احاسه وبقاء تفكيره .

وعملية الاستقبال هى جزء مهم فى مسار عملية الابداع التى تعتمد على لاستكشاف والانتقاء . وهذا ما أشار اليه برلين D.E. Berlyne فى مجال الحديث عن السلوك الخيالى والسلوك الاستكشافى حيث توصل الى ان قوة واتجاه لسلوك الاستكشافى<sup>(١)</sup> تعتمد بشكل واضح على مجموعة من الخصائص التنبئية . يمكن أن نسميها خصائص تصنيفية . من حيث أنها تعتمد على مقارنات منظمة للمعلومات القادمة من قطاعات مختلفة من الخيال أو الخيالات التنبئية والتى تمتد الى الماضى والحاضر .

(Berlyne, D.E. 1962)

واذا كنا قد توصلنا الى هذه النتائج التى تخص جانب الاستعداد فى عملية الابداع . فبني علينا أن نلقى نظرة الى اليراء لئلا نرى الى أى مدى تلتقى مع نتائج دراسة سويى عن عملية الابداع فى الشعر .

فى هذا المجال لاحظنا أن الباحث ركز على جانبيين أساسيين فى عملية الابداع

ما :

(١) Exploratory

١ — الاطار وهو الجو المحيط بالمبدع والذي يتعاهد من أجل الدخول والبقاء فيه . ولقد لاحظنا أن نتائج الدراسة الحالية تؤكد أهمية هذا المحور على نحو ما سبق أن رأينا .

وعلى نحو ما سوف يتضح بصورة أكثر تفصيلا فيما بعد .

٢ — المحور الثاني هو محور محاولة الوصول الى ما أسماه شولته بـعالة النحن بدلا من حالة أنا والآخريين .

ولقد لاحظنا أيضا أن النتائج في الدراسة الحالية تشير بشكل واضح الى أهمية "تحييد الاجتماعي" . والاحتضان الثقافي . فهما مسئولان مسئولية مباشرة عن استمرار المبدع وتقدمه وهو نفس ما أكدته موريس شتين (Stein, 1953)

بالإضافة الى ذلك لاحظنا أن الاستعداد والصفات الشخصية تلعب دورا كبيرا في استقبال واستغلال المواد ، كما أن المحافظة على الاتجاه محور هام في تكوين المبدع وفي عملية الابداع .

على أننا اذا كنا قد ركزنا بشكل واضح على أهمية الاستعداد وتكوين العادات فذلك لما يخله من أهمية في شكل ومضمون الابداعات التي تلقاها من المبدع قبا بعد وتبرز أهميتها بشكل أوضح عندما نصل الى دراسة الجانب الآخر من الاستعداد . وهو التحضير أو الاستعداد لعمل عدد يستعد المبدع للقيام به . وهو موضوع الجزء التالي من هذا الفصل .

### ثانيا : التحضير

#### مقدمة :

من النادر أن نجد مبدعا واحدا يجلس الى قلمه وورقه دون أن تكون لديه فكرة عن الموضوع الذي يريد معالجته . وأن وجد استثناء لهذه القاعدة . فإن ذلك يظل مجرد استثناء لا يرق لأن يصير مبدأ أو قاعدة عامة .

ومهما يكن من أمر فإن استجابات الأدباء يمكن أن نمحنا بمؤشرات معقولة . نرى من خلالها أن كانوا يعتمدون على التكوين الفوري لما يدعون . أم أنهم يسلكون سبل التنمية الخاصة لأفكارهم وابداعاتهم . أم أن الأمر ينسج الى كلتا الجبهتين .

ولقد أوردنا فيما سلف بعض آراء هنري جيسس وتوماس مان وتوماس وولف ونجيب محفوظ ، وغيرهم ، عن التاريخ السابق للأفكار التي ضمنوها رواياتهم . وبهذا فى هذا المقام تبين طبيعة هذه المرحلة دون أن نكتفى بالبرهنة على وجودها . ولقد سبق أن حدد باحثون آخرون المراحل الأساسية التي تنقسم إليها عملية الابداع . ومن ذلك ما ورد لدى هلمهولتر ويوانكاريه من وجود ثلاث أو أربع مراحل لعملية الابداع هي :

١ - الاستعداد ٢ - الاختيار ٣ - الاشراف ٤ - التنفيذ والتحقيق ، وقد تابعها آخرون في تقسيم العملية إلى عدد من المراحل منهم جراهام والاس وباتريك ، وجون ديوى الذى يشير إلى أن المراحل تصل إلى خمس خطوات وموريس شتاين الذى يكتفى بثلاث مراحل هي :

- ١ - تكوين الفروض .
- ٢ - اختبار الفروض .
- ٣ - توصيل الناتج إلى الآخرين

أما كرتشفيلد فهو يرى أن مسألة تحديد العملية بمراحل أو خطوات ليس بذى قيمة كبيرة والأهم من ذلك هو التحليل الوظيفي لديناميات العملية وهو يشير إلى عدد من الأمور يعلنى عليها أهمية خاصة وهي :

١ - أن عملية الابداع ليست سرا مطلقا بل شأنها شأن أى عملية نفسية قابلة لأن تخضع للفحص والدراسة .

٢ - أن العملية تلخيص لموقف معقد من العمليات المعرفية والدافعية .

٣ - أن عملية الابداع توجد لدى كل شخص وليست قاصرة على نهر بعينهم ، وحيث أن هناك فروقا فردية بين الأشخاص فى المقدرات والسمات وغير ذلك من متغيرات ، فوجودها يخضع لنفس هذه الخاصية ، وهى فروق قد لا يحدى معها التدريب ، وهى كذلك تؤثر فى العمليات المختلفة ، فالعملية التي تتطلب دقائق غير تلك التي تتطلب مدى زمتيا أوسع .

ويعلى كرتشفيلد على تقسيم العملية الى عدد من المراحل بأن هذه التقسيمات يجب أن لا تؤخذ على نحو جدى . والحقيقة أنه على الرغم من امكانية تمييز عدد من

المراحل الكبرى فإن التحديد القاطع لأى منها أمر صعب ، وغالبا لا تحدث وفقا لهذا التابع المحدد .

وبرى كرتشفيلد أنه بدلا من وصف العملية على هذا النحو - فنحن محتاجون الى التحليل الوظيفي<sup>(1)</sup> للعملية من حيث الوقوف على ما يتم خلافا من انفعالات نفسية وعمليات ذهنية ، وما هي القنوات التى تعمل تيار العملية ؟

(Crutchfield, 1961)

ووفقا للتصور الذى اقترحه كرتشفيلد فأنتا بدورنا نتصور أن مجرد الوقوف عند دراسة مراحل العملية لن يحدينا كثيرا ، وعلى هذا وعلى نحو ما سبق أن قدمنا ، سنقف عند جانبين مهمين فى العملية هما : جانب التحضير لعمل عديد من ناحية ، وجانب التنفيذ والتوصيل من ناحية أخرى . وسوف نلاحظ أن مراحل العملية على نحو ما أوضح يونكاريه ووالاس وغيرهما يمكن أن توجد كلها فى مستوى واحد من مستويات الاداء الابداعى . كما قد يوجد بعضها فحسب فى مستوى آخر .

أما مرحلة التحضير فهى المرحلة السابقة على بدء الانصراف الكامل والانشغال التام بالاداء الابداعى ، ونحن من جانبنا نود أن نسجل من البداية أن هذا التقسيم هو ليس الدراسة فحسب . حيث أن التحضير يمكن أن يتم خلال التنفيذ . وأن بعض الأداءات التى تنسب الى مرحلة التنفيذ يمكن أن تم كذلك عندما يكون المبدع منشغلا بالتحضير لعمله .

وبنفس التحديد الذى يهدف الى تيسير الدراسة سنحاول تناول عدد من المحاور الداخلية التى تتضمنها مرحلة التنفيذ . ونود أن نقرر من البداية امكانية وجود محاور جانبية أخرى . ولكننا سنحاول التركيز على تلك المحاور على اعتبار أن حدود الدراسة الحالية قد لا تحتل مزيدا من التفصيل .

والمحاور التى نقدمها كمكونات لجانب التحضير هى :

- ١ - جمع وتنسبة البيانات وتسجيل المذكرات .
- ٢ - مراصلة الاتجاه اعتمادا على الذاكرة والادراك والتخيل وبعض الوظائف النفسية الأخرى .

- ٣- الاختبار والمراجعة المستمرة لما يتجمع من بيانات .  
٤- الاختبار .

وسنحاول فيما يلي أن نتعالج كل محور من هذه المحاور دون أن نهمل الإشارة الى باقي المحاور كلها كانت الفرصة مهيأة لذلك .

# ١- جمع وتمية البيانات وتسجيل الملاحظات :

وجهنا عددا من الأسئلة في سياق الاستخبار الذي اعدناه لدراسة العملية الى الكتائب . ويعرض الجدول رقم ١٣ الاجابات التي قد تلقى لنا بعض الضوء على هذا الجانب .

جدول رقم (١٣)

رقم	نص السؤال	نعم	لا	كأ	مستوى الدلالة
٧٦	هل توقفت عدداً وتفكره الأول مرة رواية ( عفا جندك ؟	١٦	٠٤	٦٠.٥	
٧٧	هل خطر لك حين حادثك أنها تصنع سوء المعاملة في رواية ؟	٢٢	٠٩	١٧.٣٨	٠.١
٨١	هل كانت الفكرة ترادوك خلال هذه الفترة والفترة تبقى قبل معالجتها ؟	٢٠	٠٤	٩.٣٧	٠.١
٨٢	وهل كنت تحاول استنباطها عن ذهلك ؟	٠٦	٢٠	١٣.٩٢	٠.١
٨٢	هل تذكر أن تطورا معينا حدث لهذه الفكرة قبل معالجتها ؟	٢٠	٠٤	٩.٣٧	٠.١
٩٣	هل كانت هناك بعض الأنشطة جرحست على القيام بها في الفترة التي تسعت البدء في كتابة الرواية الأخيرة ؟	١٩	٠٥	٦.٧٦	٠.١
٩٦	هل كنت تلاحظ أن الأفكار تأتي ترادوك أو تفردا بصفة عارضة خلافاً بالفكرة الأولى لرواية ؟	١٦	٠٧	٢.٧٩	٠.١
٩٨	وهل كنت تحاول متصدا أن تفكر مجدداً في البناء أو أنتم لتصبح هذه الأفكار ؟	١٦	٠٤	٦.٠٥	٠.٥

وتعليقنا على هذه النتائج أن جمع البيانات ليس مسألة سلبية تنم بمجرد استرخاء الكاتب واستقباله لخوابه ، بل هي عملية إيجابية ذات فترات متصلة . وقد تتخللها فترات من الانشغال بموضوعات أخرى ، ولكنها تظل حية نشطة ، كما تظل اهتمامات الكاتب من حولها مستمرة .

وفي السؤال ٨٠ يذكر أمين يوسف غراب أن الفترة السابقة . والتي تفصل بين مجيئ الفكرة الأساسية للرواية وبداية معالجتها . كانت بالنسبة لروايته الأخيرة أربع سنوات ، وهو يقول في هذا المجال « مثلت الفكرة تلح علي دون أن أنفزع تماماً لها ، الى أن طرأت علي ذات يوم فكرة لقصة قصيرة . فاذا أنا استرسل فيها . واذا أنا لاحظ أنها تصور حول نفس الفكرة التي ظلت في نفسي أربع سنوات . وكان من نتيجتها هذه الرواية التي اكتمل الآن .. » .

ويذكر عبد الرحمن الشرقاوي عن رواية ( الفلاح ) أن فكرتها بدأت لديه قبل كتابتها بحوالى ست سنوات ، ويذكر عن الظروف التي برزت الفكرة من خلالها أنها « كانت مشاهدة ما يدور في قريتي وقرى أخرى مجاورة لي فيها صلات قرابة سنة ١٩٦١ . ثم عاودتني الفكرة سنة ١٩٦٥ . اثر حادث اضطرهاد ادارى للفلاحين ، وقع عليهم من الجهات المكلفة بحمايتهم » (السؤال ٧١) .

ويذكر سعد مكاوي عن رواية (الساثرون نياما) « أن فكرتها جاءت أثناء قراءتي عن فترة من تاريخ مصر (وطنتا) تفتني . هي فترة سقوط الدولة الأيوبية الى قيام حكم المماليك في مصر » (سؤال ٧٠) ، ويقول واصفا الظروف التي برزت من خلالها « كانت بداية الفكرة هكذا : عمل أدبي يصور واقع شعب مصر في ظل حكم لم يصفه المؤرخون بغير الظلم » (سؤال ٧١) .

ويذكر يوسف السباعي عن رواية «إبسماء على شفتيه» « أن فكرتها نبتت من معركة الكرامة في الأردن . وهو يذكر أن وقتاً معينا قد مر قبل أن يكتب ملخصا للقصة . ثم مرت عدة أشهر أخرى قبل أن يبدأ في كتابة الرواية . وهو يذكر أيضا أن الفكرة كانت تراوده أثناء هذه المدة . وأنه كان يستمتع بمعايشتها ، كما يشير الى أن الفكرة تطورت خلال فترة ما قبل الكتابة (الاسئلة من ٦٧ الى ٨٠) .

---

« الحديث هنا عن رواية : الساعة تدق العاشرة .

أما نجيب محفوظ فيذكر عن قصة ميرامار أن بدايتها كانت في الاسكندرية أثناء زيارته لبعض الأصقاء ، وقد أعجب بشخصية خادمة تعمل لديهم . وهي التي ظهرت في الرواية بأسم زهرة . يطله الرواية . وبعد عدد من السنوات جلس ليكتب القصة بعد أن تطورت الفكرة إلى ماصارت إليه (الاسئلة من ٦٧ - ٨٠) .

ولايح المجال للذكر كما ماورد على النسة الكتاب ، بخصوص بداية وتطور الفكرة والأنشطة التي كان الكتاب يقومون بها . وأن كنا نود أن نشير إلى أنهم في معظمهم يفتقون على أن الفكرة تبدأ صغيرة ثم تتطور . ويبدأ الكاتب بعد فترة طويلة نيا في الجلوس لمعالجتها في رواية . وهو في كل هذه الأثناء يعيش مع فكرته ، بنميا ويدعمها إلى حين التنفيذ .

وقد ورد مايشبه ذلك لدى كل من توماس مان وتوماس وولف ، حيث يذكر الأخير مثلا أن الفكرة الرئيسة للرواية لم تتغير من البداية . هذه فكرة المركزية كانت هي البحث الأعظم في الحياة ... ومنذ أن استقرت الفكرة . وتم تحديدها بتركيز امصاصي بدأ دور البلورة يأخذ مكانه ، وهو دور استمر على مدى عامين ونصف لأن فكرة الكتاب الرئيسة كانت قد وضحت ، وأصبح الأمر الأهم هو الوصول إلى النهاية . ويعلق توماس وولف على الأهمية الخاصة لبداية تميز الطريق فيقول ، التعرف على بداية الطريق أمر هام . حقيقة أن السياق لم يفتح وأن اللغة لم توجد . وأن اللسان لم يستقم . ولكن الذي كنت أعيه هو أنني عرفت الطريق . بدأت من البداية . وأعتقد أن كل انسان عليه أن يكتس هذا الطريق بنفسه ولنفسه كما فعلت ...

(Wolfe, T., 1952)

وربما كانت هذه النقطة مدخلا ملامحا لحديثنا عن جانب هام من جوانب عملية الابداع خلال مرحلة التحضير . ذلك هو مواصلة الانجاء .

## ٢ - مواصلة الانجاء :

لاحظنا فيما سبق أن قدمناه في الباب الأول أن مواصلة الانجاء ليست مجرد سمة يعملها الفرد ويسترخي . بل هي فعل وأداء . وعلى المبدع أن يقوم بمجهود متواصل يعمق به خبراته ، وينسج من خلاله مكسباته . ويلتصم الأسباب لربط الأجزاء المتفرقة . حول محور يتسم بقدر معقول من المرونة .

والجدول رقم ١٤ يعرض لإجابات الكتاب على عدد من الاسئلة التي دارت حول هذا الجانب .



جدول رقم ( ١٤ )

رقم	نص السؤال	نم	٧	٦	مسرى الدلالة
٧٩	هل انقضى وقت معين قبل أن تقوم بمعالجتها (الفكرة الأولى للرواية) في قصة ؟	٢٠	٣	١١,٢	٢٠٩
٨١	هل كانت الفكرة تراودك خلال هذا الوقت ؟	٢٠	٤	٩,٣٧	٢٠٩
٨٢	وهل كنت تحاول استعادتها من ذاقتك ؟	٢	٢٠	١٢,١٢	٢٠٩
٨٣	أم كنت تستعج بعبثها ؟	٢٢	١	١٧,٣٨	٢٠٩
٩٦	وهل كنت تلاحظ أن الأفكار التي تراودك أو تقرؤها بعفة عارضة علامة بالفكرة الأولى للرواية ؟	٩	٢	٣,٢	٢٠٩
١٢٥	في فترات الفراغ التي تقع بين جلسات الكتابة هل تأتلك أفكار متعلقة بموضوع القصة ؟	٢٢	١	١٧,٣٨	٢٠٩
١٣٦	ولم وجدت قبل أنقرص على الأداة منها فها تعالج ؟	٢٣	١	١٨,٣٦	٢٠٩
١٤٧	هل تنصرف (عن الكتابة في حالة الصبح) إلى أن يأتي الوقت الذي تعود فيه بسهولة ؟	٢٠	٢	١٣,١٢	٢٠٩
٢٨٩	هل تترك الأمر وتسيح لفترة معينة (٥٠) وجدت صعوبة في إيجاد حل ؟	١٦	٢	٩,٣٩	٢٠٩
٢٩٢	هل يبتوك (الحل) أحياناً في سير جلسات الكتابة ؟	٢١	٣	١٢,٠٤	٢٠٩

والجدول الذي بين أيدينا يوضح أن الفكرة الأساسية للقصة لا تغيب عن ذهن المؤلف . وهو لا يستعدها أو يهرب منها . بل هو في الواقع يبذل مجهودا متواصلا لتسميتها وترميخ جوانبها .

وفي تحليلنا لمضمون اعترافات الكاتب الروائي توماس مان لا حقلنا أن هذا البعد كان واضحا تماما على مدى أكثر من أربعين عاما . هي عمر قصة دكتور فاوستوس في ذاكرته واهتمامه . وهو في عدد من المواضع يذكر أن قصة دكتور فاوستوس لم تكن تبعد عنه . بل كانت شغله الشاغل . في البيت والشارع ومع معارفه وأصدقائه . حتى وهو يطرح فراش المرض . كانت . كما يذكر . بالنسبة له كالحلحاح المفضوح . (Thomas Mann, 1962)

وقد تمت في السنوات الأخيرة دراسة عامل مواصلة الاتجاه أو المحافظة على الاتجاه<sup>(١)</sup> عبر عدد من البحوث هي بحث صفوت فرج وبحث سلوى الملا وبحث ناهد رمزي . ولا زال الاهتمام به موصولاً ، امتداداً للقرص الذي وضعه الدكتور سويف حول طبيعة هذا العامل منذ سنة ١٩٥٩ ( ١٩٧٠ ، ص ٣٥١ ، سلوى الملا ١٩٧١ ، صفوت فرج ، ١٩٧١ ، ناهد رمزي ، ١٩٧٢ ) (Soueif & Farag 1971)

ويذكر صفوت فرج في تفسيره لجانب من جوانب هذا العامل أنه « بكل خصائصه وارتباطاته مع القدرات الابداعية الأخرى هو عامل ابداعي واضح ... وهو في الحقيقة من القدرات الابداعية الأساسية . والتي تساهم في تشكيل بعض الوظائف العقلية العليا التي يطلق عليها اسم قدرات التفكير الابداعي » .

( صفوت فرج ، ١٩٧١ ، ص ٢٧١ ، ٢٧٢ )

على أن ما يشغلنا في هذا الوضع ، وسوف نعود فيما بعد للحديث عن الاتجاه أثناء التنفيذ ، ما يشغلنا هنا هو مواصلة الجهد والاحتفاظ بالاتجاه على مدى فترات التحضير . ففى تقديرنا أنه لولا تمتع المبدع بهذه المقدرة ، لتعذر عليه تنمية أفكاره وامتحان صلاحيتها من موقف الموقف .

ونستطيع أن نفترض أن لهذا البعد عددا من الزوايا أو الجوانب التي تساهم فى تنشيطه وفاعليته . ذلك أن الذاكرة القوية والادراك النفاذ ، والخيال الحبيب بالإضافة الى قدر محقول من التحمس والتعلق ، على نحو ما يعرض لنا الجدول السابق ، تعد مسئولة الى حد بعيد عن وجود هذا البعد وفاعليته .

وربما كانت الدافعية المدعمة بوضوح ذهني كامل ، وتقدير للمنتجات والنتائج ، مما يكشف لنا عن أهمية الناحية المزاجية فى المواصلة والانجارية . وهذا ما تكشف عنه النتائج التي عرضنا لها فيما سبق من جداول .

ويشير فيناك في معرض حديثه عن كيفية الوصول الى نتيجة من خلال عمل محدد بقوله :

« أن الدافع لحل مشكلة يصاحبه جهد للوصول الى الهدف ، وهذا الجهد قد يكون فى ثلاثة اتجاهات :

- ١ — عقل .
- ٢ — رمزي .
- ٣ — أو عمليات على هيئة استبطانات لاستدعاء خبراتنا الماضية وربط أجزاء الموقف الى بعضها ..

وهو يشير الى وجود ثلاث خطوات تعدد الطريق الى النتيجة

- ١ — تحديد المشكلة .
- ٢ — العمل في سبيل الحل .
- ٣ — الحل . ( Vincke, 1952, p. 161 ) .

فالجهود المدفوعة للعمل من أجل الوصول الى تحقيق الهدف ؛ بما كان العامل الفعال في مواصلة الاتجاه .

وهذا ما يعبر عنه كتاب الرواية بقولهم أنهم يستمتعون بتعايشة الفكرة . ولا يستبعدونها من خيالهم . حتى حيناً يكونون في غير موقف التنفيذ الفعلي لعمل ابداعى . وهذا تقريبا هو نفس ما أشار اليه توماس وولف في معرض حديثه عن تأليف رواية . حيث يرى أنه كان من الضروري بالنسبة له . اذ شرع في كتابة الرواية . التعرف على مئات الرجال والنساء في نيويورك وفهم حياتهم . كيف يعيشون ؟ وماهى طبائعهم ؟ كيف يتعامل ويتحدث سبعة ملايين من البشر في شوارع تلك المدينة ؟ كما أنه يشير الى أن وقتاً طويلاً قد مر قبل أن يصل الى تحقيق هذا الهدف . على أن الجهد المبذول على مدى فترات التحضير . لابد له أن يكون جهداً مُرشداً خاضعاً للتحقق والمراجعة من حين لآخر وهنا يحنى دور التقييم .

### ٣ اختار وتقييم المادة المتجمعة ومراجعتها :

ربما كانت المراجعة والاختيار من الأمور المفروغ منها بالنسبة لأى عمل . ولكن ربما كانت الدلالة النفسية لهذا الاجراء لدى كتاب الرواية ذات جدوى في دراسة عملية الإبداع .

يذكر توماس مان في أكثر من موضع من تأريخه لتأليف رواية دكتور فاوستوس أنه كان يناقش أفكاره مع المحيطين به . ممن يتوسم أن لديهم الرأى والدراية . حتى وإن كانوا من غير المتخصصين في الأدب ومنهم على سبيل المثال الممثل شارلى شابلن .

وقد ضمنا الاستخبار الذى أعدناه للدراسة العملية عددا من الاسئلة تدور حول هذا الجانب نعرض لها فى الجدول رقم ١٥ .

جدول رقم ( ١٥ )

رقم	السؤال	نعم	لا	كأ	مسمى الدلالة
٤٠	هل مثل هذه المواقف (التي تنشط فيها الأفكار) هل تعرف تماما للتفكير في مواضيع معينة ؟	١٨	٦	٥٠٤	١٠٥
٤٢	هل نجد من هذه الأفكار أو الخواطر فيها تعاليج من مواقف الكناية ؟	٢٢	٢	١٥٠٤	١٠١
٤٢	هل كنت تهم تأواء الآخرين فيها شكيب ؟	١٨	٦	٥٠٤	١٠٥
٤٦	هل استمرت تلك الحال (الضيق) بالنقد عندك حتى الآن ؟	١٦	٥	٤٧٦	١٠٥

هذا وتوجد أسئلة أخرى ذات نهايات مفتوحة لا تندرج الإجابة فيها تحت نفى نعم ولا فقط من ذلك السؤال ٦٥ الذى يدلنا على الكيفية التي يتصرف بها المبدع عندما يوجه النقد لعمله على النحو التالي :

(أ) اهتم به ١١ .

(ب) مناقشة واستفيد منه ٦ أدفع عن العمل ٢ .

والسؤال ٦٣ يوضح لنا أن تقديم المادة الى الآخرين هو للنقد والتقييم أو طلب الموافقة ، ولكن الذين يذكرون أنهم يطلبون النقد والتقييم بلغ عددهم ١٨ ، بينما الذين يطلبون مجرد الموافقة على ما يقدمون كانوا واحدا فقط .

واختبار المادة المتجمعة لدى الكتاب على بحث خارجي هي عمل من الأعمال التي يحرص الكتاب على القيام بها ، وتبرز أهمية هذه الخطوة حين نقارن هلاوس الفصامين بانجازات المبدعين . وقد تأكد وجود فروق دالة بين هؤلاء وأولئك على نحو ما ورد في دراسة صفوت فرج والدكتور سويف . فقد لاحظنا أن من أهم ما يميز المبدع عن الفصامي المحافظة على الانجاء . وعلى نحو ما سبق أن أوضحنا فان جره اكبرا من طبيعة هذا العامل تكن في التخطيط والمراجعة .

وقد أشار الى نفس المعنى تقريباً وستكوت ( Westcott, M., 1963 ) عندما قارن في بحث نظري بين الابداع والفصام .

هذا بالإضافة لما لاحظناه لدى توماس مان من اختيار مادته من أن لا أثر على  
محكمات متعددة . كما نلاحظ أن د . هـ . لورنس  
قام بسبب المراجعة وإعادة

D.H. Lawrence

التقييم بكتابة إحدى رواياته ٩ مرات

(Lawrence, D.H., 1963, ed: H. Moore)

وعندما كنا بتحليل المسودات لاحظنا أن الكاتب أمين ريان كان في كل  
إعادة أو صياغة جديدة للفصل السادس عشر من روايته الضيف يضيف جديدا .  
وبسؤاله عن السبب أجاب بأنها قراءاته وخبراته اليومية . ونتائج استشارات الأصدقاء  
والمختصين . وكذا احتياجات العمل .. كل ذلك كان يعمل عمله في الخلف  
والإضافة .

(من استبار تم مع الكاتب بتاريخ ١٦/١١/١٩٧٠) .

وليس يقلل من أهمية هذه الإضافات والمراجعات بالنسبة لمرحلة التحضير أنها  
كانت تتم لدى أمين ريان وتوماس مان . ولورنس أثناء التنفيذ . فلقد أوضحنا ولارنس  
نؤكد على أن عملية الابداع أبعد ما تكون عن المراحل المفصلة . أنها عملية مستمرة  
ومتداخلة . وما تقوم به من تقسيمات إلى مراحل أو فترات هو مجرد تقسيم إجرائي لتيسر  
المعالجة والدراسة .

وربما أتضح لنا أهمية هذا الجانب من جوانب مرحلة التحضير إذا فحصنا  
لغة المسودات الأولى للكاتب وهي تقع في مرحلة التحضير .

كانت اللغة بريقة . ذات اشارات غامضة أحيانا . وأبيات شعرية غير متعلقة  
عضويا بالساق . وأسهم في اتجاهات مختلفة . وفي مرحلة تالية نلاحظ بعض  
الاستقرار للجمل والكلمات التي كانت متعثرة . بحيث أصبحت تؤلف فيها بينها معنى  
يمكن أن يفهمه أى شخص آخر في غياب كاتب المسودة . وإن كانت مازالت تتميز  
بعدم الالتئام حول محور محدد واحد . فالخاور كثيرة . ويمكن أن يقود أى محور منها إلى  
إنهاء معين ... ولكن في مرحلة تالية ( وثالثة ) نلاحظ أن المحاور الضغرى بدأت  
بدورها تلتئم حول محور كبير . أصبح هو العمود الفقري الذى تنمو من حوله باقي  
المحاور .

(مسودات راوبتي المعركة . والضيف لأمين ريان . ومسودات روايتي الحداد

برخاير عزبة المنيسى لمحمد يوسف القعيد)

وما يفعله هذان الكاتبان . أمين ريان ويوسف القعيد . يفعله غيرهما سواء على الورق أو في ذهنه ، ومن هؤلاء توماس مان . ولورنس في الرواية مثلاً . ويكاسو في التصوير . مثلاً آخر

ويذكر فريدرك بارتل ( F. Bartlett ) أن الفنان شأنه شأن المبدعين الآخرين . يبدأ من عناصر يعانجها في الحدود التي يعتبرها «كلاً» (1) حيث يبدأ بعد ذلك المفجوات ، وهذه العناصر تتكون من الأشياء والأدراكات التي يراها ويسمعا ، والتكرينات التي يصنعها من هذه العناصر . وهو لا يستطيع أن يبدأ تفكيره الفنى ما لم يكن أتم بناء شيء ما من هذه العناصر . كما أنه لا يستطيع أن يأخذ الأشياء والأمور على نحو ما يأخذها به باقي البشر .

وبتشهد بارتل بما تذكره ابنة روديارد كبلنج التي تقول أنها كانت تلاحظ على منضدة والدها الكثير من القصص النافصة - والأفكار والمقطعات - جمعها خلال أعوام . وكانت هذه هي المشروعات التي يعمل بين حين وحين فيها لكي يكملها

(Bartlett, F. 1958. P. 188)

ولعله من الضروري في هذا الموضع أن نعيد التأكيد على أن هذه العناصر والمقطعات والأفكار غير المتممة أو غير المتلفة - تكون في الواقع محكمة بالماز ينظمها حول المحاور الصغرى - ثم يقوى الاطار شيئاً فشيئاً بتقديم الصلابة في العناصر . ومواصلة الانجاء . أي أن الأمر يكون في حالة تفاعل بين الاطار وبين الأفكار - هذا يدعم تلك وتقوم الأفكار بدورها في تمكين الاطار من الخصاص والانتظام . وهذا ما أشار إليه د . سويك في أكثر من دراسة . وما تقتضيه منه الإشارة التالية كمؤشر لأهمية هذا المفهوم ، الذي ليس فحسب عامل تنظيم بل هو . فنياً تصور . عامل توجيه وتنفيذ على نحو ما سوف نلاحظ فيما بعد . يشير الدكتور سويك في دراسة له عن الأسس النفسية للتذوق الفنى إلى أن «... الوثيقة الأساسة للأطر التي تحملها في نفوسنا هي تيسر السبل أمامنا لحسن التوافق مع مقتضيات المجالات المختلفة التي نحيا فيها ... (وقد) أوضحت سلسلة من الدراسات الحديثة كيف أن إدراكنا لمعزوية الشخص في جماعة معينة يحطنا «نشهد» في شخصيته صفات لم نكن نشهدها ونحن نتعامل معه على أنه ينتمى الى جماعة أخرى ... والنتيجة التي

(1) Whole

نستطيع أن نفرج بها من هذه الدراسات جميعاً أن مفهوم الاطار لابد منه لتصور جانب التنظيم في أى مظهر من مظاهر سلوكنا ، وأن الاطار يكسب محتوياته دلالتها التي نحمل عليها نوع سلوكنا نحوها .

(سويف ١٩٦١)

بهذا نكون قد وصلنا الى أن المعلومات والناصر المطلوبة قد تجسعت وانتظمت في اطار . فإذا يفعل الكاتب ؟ هل يعمل على الفور في التنفيذ دون توقف . أم أن الأمر يتطلب توقفاً وانصرافاً ؟ . وإذا كان الأمر على هذا النحو فما هي خصائص هذه المرحلة ؟

وبما أمكن لنا أن نلقى ضوءاً أكثر على هذا الجانب إذا اقتربنا خطوة أكبر مما أطلق عليه الباحثون اسم مرحلة الاختيار <sup>(١)</sup> .

#### ٤ الاختيار :

بالرغم من أن الجدل اشتد حول هذا المفهوم . بل وربما كان هو من بين سائر مراحل الابداع أكثرها متاراً للمناقشة . بالرغم من كل ذلك . فإنه حتى الآن لم يتكشف لنا منه القدر الذى يحلنا نمسك به من كل أقطاره تماماً .

وربما كان منشأ ذلك أن المرحلة حتى نحكم تعريف اللفظ . مرحلة يكون النشاط فيها كامناً أو غير معلن عنه . وحيث أن الكون وعدم العلانية من أهم سمات هذه المرحلة . فإن دراستها بالتالى ستكون محتاجة الى أساليب ووسائل غير تلك التى تعامل مع المكشوف والمعلن عنه من الأمور .

على أن الجرى وراء المستور غالباً ما يهوى بالقليل من النتائج ذات الشأن . ومن هنا كان من الأوفق للبحث ما أمكن فى العناصر المكتشفة . والتي قد تكون على علاقة قريبة بمرحلة أو جانب الاختيار . وربما كان هذا المسلك أقرب الى أن يكون تجديداً .

والجداول رقم ١٦ يعرض لإجابات الكتاب على عدد من الاسئلة توسعنا فيها القدرة على الكشف عن بعض جوانب الاختيار .

(1) Incubation Phase

جدول رقم ١٦

م	المسألة	رقم	لا	كأ	مستوى الدلالة
٢٩	و هل انقضى وقت معين قبل أن تقوم بمعالجتها والفكرة الأولى في قصة ؟	٢٠	٣	١١، ١٢	١
٣١	هل كانت الفكرة توافدك خلال هذا الوقت ؟	٢٠	٤	١٩، ٣٧	١
٣٣	هل كنت تستمتع بمعالجتها ؟	٢٢	١	١٧، ٣٨	١
٣٤	هل تذكر أن تطورا معينة حدثت هذه الفكرة قبل معالجتها ؟	٢٠	٤	٩، ٣٧	١
٣٦	هل كنت تلاحظ أن الأفكار التي تراوحت أو تقاربت صفة عارضة علاقة بالفكرة الأولى للمرواية ؟	١٩	٢	١٣، ٢	١
٣٨	و هل كنت تحاول متعمدا أن تبتذل مجهودا في إنهاء أو آخر لتبين هذه الفكرة ؟	١٦	٤	١٦، ١٥	١
١٣٥	في ذرات التربة التي تقع بين جلسات الكتابة هل تأتيت أفكار متعلقة بموضوع القصة ؟	٢٢	١	١٧، ٣٨	١
١٣٦	وإن وجدت فهل تفرص على الاستفادة منها فيما تعالج ؟	٢٢	١	١٧، ٣٨	١
١٣٧	هل تستطيع بعد فترات الراحة أن تتناول الموضوع بطريقة أفضل ؟	٢٢	١	١٧، ٣٨	١
١٤٠	هل تعتقد أن لحظات الفسحة علاقة بما تفهمه في الرواية من أفكار ومواقف ؟	١٩	١	١٦، ٤	١
١٥٧	هل تعرف (عن العمل في حالة العجز) إل أن يأتي الوقت الذي تعود فيه بسهولة ؟	٢٠	٢	١٣، ١٣	١
٢٥٠	هل تبني أفكارا معينة تحاول عرضها من خلال الرواية ؟	١٩	٥	٧، ١	١
٢٥٢	أن حدث هذا قبل تجد السبل ممتدة في الرواية وإنما أفضل هذه الأفكار ؟	١٧	٦	٤، ٣٥	١
٢٧٤	هل تكون مبهمة أو مشغولة (بالمشكلة)	٢٢	٢	١٥، ١٤	١
٢٨٩	هل يحدث أن تفكر الأمر وتستريح لفترة معينة ؟	١٦	٢	١٩، ٣٩	١
٢٩٠	وإن استرحت فهل يبقى الحل بعد ذلك تلقيا ؟	١٤	٢	١٤، ١٦	١
٢٩٢	هل يثيرك أيدينا في غير جلسات الكتابة ؟	٢١	٣	١٢، ٤	١



هذا بالإضافة الى عدد من الأسئلة ذات النهايات المفتوحة أو التي لا تقتصر  
الاجابة على نعم أو لا وهي الاسئلة التالية :-

- السؤال ٩٨ وفيه يجيب ١٦ مقابل ٤ (كا<sup>٢</sup> ٦٠٥) بأنهم يبدلون مجهودا معيناً  
للحصول على المادة المطلوبة .

وفي السؤال ١٦٠ يذكر ١٦ في مقابل ٨ أنهم يعدون الأمر مختلفا عما كان عليه عند  
تركهم جلسة الكتابة بسبب الانغلاق وذلك عندما يعودون لاستئناف الكتابة وقيمة  
كا<sup>٢</sup> ( ٢٠٤ ) .

- وفي السؤال ١٥٩ يذكر ٢٠ مقابل ٤ أنهم يشعرون بالغضب والقرص أثناء الانغلاق  
وقيمة كا<sup>٢</sup> ( ٩٣٧ ) .

- والسؤال ١٨٦ وفيه يجيب ١٨ بأنهم يقومون بذل جهد عظيم للحصول على الأفكار  
بينما يجيب ٦ بأن الأمر ينجي بصورة تلقائية وقيمة كا<sup>٢</sup> هي ( ٥٠٤ ) .

وبتحليل إجابات الكتاب على عدد من الأسئلة ذات النهايات المفتوحة نجد ما  
يلي :-

١- في السؤال رقم ١٨٧ وهو عن طريقة تكوين صفات الشخصيات يجيب ١١ بأن  
ذلك يتم بالتأمل . ٢٠ بأن ذلك يأتي بمعاشرة اليبات ١٧ بالقراءة .

٢- وفي السؤال رقم ٢٧٠ وهو كيفية تكوين المشكلة يجيب ٢٢ بأن ذلك يتم من  
الواقع ويجيب ١١ بأنه من الخيال وقيمة كا<sup>٢</sup> ( ٣ ) .

٣- وفي السؤال رقم ٢٨٣ وهو كيفية الوصول للحل . تتوزع الاجابات ما بين بذل  
مجهودات في القراءة والاستشارات والمعايشة .

وكل ذلك يشير إلى أن الكاتب يكون مهموما ومنشغلا بايجاد الوسائل الملائمة  
للغور على الطريق . كما نلاحظ أن الانصراف قد يتم حيناً يكون الكاتب بصدد  
التنفيذ في مراحله الأولى . كما يمكن أن يتم ذلك حين يكون الكاتب في مرحلة متقدمة

وبتحليل اجابات الكتاب على الاسئلة السابقة يمكننا ملاحظة الأمور  
التالية :-

١- يوجد وقت فاصل بين بدء التفكير في القصة وبداية المعالجة .

- ٢ - يوجد أثناء التنفيذ فترات توقف يضطر الكاتب إليها أحيانا .
- ٣ - تفكير الكاتب في القصة لا يتوقف أثناء الانصراف عن المعالجة .
- ٤ - الكاتب لا يستعيد الفكرة أو الأفكار المنعقدة بالقصة خلال فترات التوقف .
- ٥ - تدور أفكار وأخباره وأنشطة الكاتب عمدا أو تلقائيا حول موضوع القصة .
- ٦ - الكاتب يتميز خلال هذه الفترات بجماسية فائقة للعناصر التي يتوهم فيها علاقة بموضوع قصة . وهو يجترها . ويفرز الصالح منه عند التنفيذ .
- ٧ - لا يكون الكاتب في وضع التلقى السلبي . بل هو يبذل مجهودا . يرغم توقفه عن الكتابة حتى بالرغم من رغبته في الانصراف .

وفي دراسة قام بها س . ملينيك ومارتاميتيك وادوار مدنك عن الاختيار . تمكروا من الكشف عن أثر التغذية بالأفكار وأثر التهيئة على الأداء الابداعي . وقد توصلوا إلى أن التغذية<sup>(١)</sup> تزيد من القدرة على تناول بطريقة لطيفة وفي هذا الصدد لاحظوا أن مجموعة من ذوي الأداء المرتفع على اختبار الترابطات البعيدة<sup>(٢)</sup> كانت افادتها أكبر من عملية التهيئة والتغذية . على حين أظهرت مجموعة يميز أداؤها على هذا الاختبار بالفقر . أظهرت ضعفا في الاستفادة من عملية التغذية المرتدة .

(Mednick et al., 1964)

وتذكر هاردنج F. Harding . أن كتاب الرواية قى معظمهم يميلون إلى بذل الجهد المبني في مرحلة ما قبل التنفيذ . وأنهم يظنون على علاقة بفكرة عملهم . ومن هؤلاء دستوفسكي وهنري جيمس وغيرهما . وهي تذكر أن المبدعين يميلون عن موضوعات نابضة . فبذلك مثلا كان يذهب إلى شوارع باريس وفي يده مذكرة يعون بها ملاحظات عن الناس والحياة . وتولستوى كان يستمع إلى القصص التي يرويها أصدقائه . ودوماس كان يستمع للذين يغضرون له أفكارا كموضوعات قصصية . وكان يفيد منها أيضا .

وتذكر روزاموند هاردنج أن المادة الملائمة للقصة لا يتوصل إليها الكاتب بسهولة وهذا السبب فإن الأحلام تكون أحيانا ذات نفع . إذ أن طابعها الحى وغريبة أحداثها تجعلها بوجه خاص ملائمة كأساس لرواية أو قصيدة أو مسرحية .

(Harding, R., 1942, P. 47)

(1) Free Back

(2) Remote Associate test (RAT)

وتذكر نفس الباحثة أن هيرى جيمس كان من الصعب عليه أن يكتب تحت تأثير الانطباع المباشر . حيث لا يسمح هذا الانطباع بالتوقف للاجترار والتسج . على حين أن الأمر يتطلب وجود فترات استراحة للتأمل والاجترار (Ibid p. 48)

في النهاية ونحن على مشارف التخليد . نود أن نعلق بأن مرحلة الاختيار ليست مسألة توقف تام أو سلبية كاملة . ولقد لاحظنا أن العمل لا يتوقف . والتفكير في الموضوع لا ينقطع ، فما دامت توجد تغذية مستمرة . وذهن متفتح وعمليات مقارنة وفحص . واتجاه موصول . واطار منظم . فإن مفهوم الاختيار يصبح بالتالى مفهوما ديناميا واضح المعالم والقيمت .

# الفصل العاشر

## التنفيذ والتوصيل

### مقدمة :

تتميز هذه المرحلة مرحلة التنفيذ والتوصيل بأمرين مهمين :-  
أولهما الجهد المبذول عمدا لتحقيق هدف ما .

وثانيهما : حساسية نقدية وجالية بارزة لترشيد خطوات الجهد المبذول .

ولقد حاولنا في الفصل الثالث من الباب الأول تناول الفعل<sup>(١)</sup> على أساس أنه حجر الزاوية في عملية الإبداع . ثم عرضنا في فصل ثالث للخيال على أساس أنه النشاط الذي يتعامل مع الصور غير المألوفة .

ولقد قصدنا في هذين الفصلين الكشف عن طبيعة بعض جوانب السلوك الإبداعي من خلال الأداء والتخيل . وهما جناحا فعل الإبداع . وفي الفصل الخامس استعرضنا عددا من الدراسات التي دارت حول عملية الإبداع . وذلك بقصد الاقتراب بصورة أكبر من عملية الإبداع عموما وفي الفن على وجه الخصوص . تمهيدا للدخول بعمق في مجال عملية الإبداع في الرواية على وجه أخص .

---

(١) Action

وفى الفصل السابق تناولنا بالعرض والمناقشة النتائج التي تدور حول الخطوات التي تقود إلى التنفيذ . ولقد استشهدنا فى ذلك الفصل بما يدور لدى الكتاب . سواء كانوا متصرفين عن فعل الابداع . أو متشغلين به . وكان هدفنا من ذلك استكشاف أمرين :-

١ - الموقوف على بعض الديناميات التي تدخل فى صميم بناء عملية الابداع .  
٢ - التحقق من كون العملية . ليست عددا متاليا من المراحل المميزة والمستقلة تماما عن بعضها البعض . بل ربما كان أهم ما يميزها أنها متداخلة لخطوات . تواليه الوثبات . تتم فى فترات . بينها لحظات من الكفاح واجاهدة .

وفى هذا الفصل ستناول جانب التنفيذ أو الاداء فى عملية الابداع . وإن كنا على يقين من أنه جانب غير منفصل عن التحضير . وغير منقطع الصلة كذلك بجانب آخر . ستناوله فى نهاية هذا الفصل . وهو جانب التوصل وسوف نحدد عددا من النقاط نتوسم فيها المعاونة على استكشاف زوايا هذا الجانب من العملية .  
بهاء الجلسة والتهيؤ :

فى الدراسات التي أجريتها كاترين باتريك Patrick والتي أشرنا إليها فى الفصل الخامس . لاحظنا أن الجلسات التي عقدتها لثلاثين والشعراء وغيرهم . كانت كلها جلسات تنفيذ عملية . ولقد استجبت باتريك من هذه الجلسات أن العملية (من خلال جلسة التنفيذ) ذات عدد معين من المراحل .

• وهو الأمر الذي اعترضنا عليه من قبل . حيث أنها لم تنبه إلى أن الاداء الابداعي . قد يتطلب قدرا من السرية والاستخفاء . على نحو ما يذكر رودلف أنهم فى نقده للمناهج التي تدرس الظاهرة على طريقة دراسات كاترين باتريك .

وفى الدروس الحالية لاحظنا أن الكتاب يفضلون أثناء العمل مكانا منزلا . كما لاحظنا أن جلسة التنفيذ يسبقها فترة اعداد بعد الكتاب فيها نفسه . يقوم فيها بأداء طقوس معينة توسلا وابتهاالا ليس إلى قوة خفية ستمتد بالعون والمعد . ولكن إلى مزاجه الخاص وأداوته المميزة .

وقد توجهنا بعدد من الأسئلة إلى الكتاب نعرض للاستجابات عليها فى الجداول رقم (١٧) :

جدول رقم ١٧

ترقيم	المزاج	العمر	ال	ك	مستوى الدلالة
١٠٤	هل توجد قبل جلسة الكتابة فترة معينة تعد نفسك فيها للكتابة ؟	١٦	١٨	٠٢,٠٤	٠,٢
١٠٦	وعندما تريد البدء هل تقوم بنشاط معين ؟	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٠٨	هل يكون من السهل بعد ذلك البدء في الكتابة	١٧	٠٤	٠٨,٠٤٦	٠,١
١٠٩	نعم ؟	١٦	١٨	٠٥,٠٤	٠,١
١١٠	هل تجد وقتا لتكامل جلسة ؟	١٦	١٨	٠٥,٠٤	٠,١
١١١	هل يحدث أحيانا أن تستمر فترة أطول مما قدرت	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١١٢	منذ البداية ؟	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١١٣	هل يحدث أحيانا أن تستمر فترة أطول مما قدرت	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١١٤	منذ البداية ؟	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١١٥	هل يحدث أحيانا أن تستمر فترة أطول مما قدرت	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١١٦	منذ البداية ؟	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١١٧	هل يحدث أحيانا أن تستمر فترة أطول مما قدرت	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١١٨	منذ البداية ؟	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١١٩	هل يحدث أحيانا أن تستمر فترة أطول مما قدرت	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٢٠	منذ البداية ؟	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٢١	هل يحدث أحيانا أن تستمر فترة أطول مما قدرت	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٢٢	منذ البداية ؟	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٢٣	هل يحدث أحيانا أن تستمر فترة أطول مما قدرت	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٢٤	منذ البداية ؟	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٢٥	هل يحدث أحيانا أن تستمر فترة أطول مما قدرت	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٢٦	منذ البداية ؟	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٢٧	هل يحدث أحيانا أن تستمر فترة أطول مما قدرت	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٢٨	منذ البداية ؟	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٢٩	هل يحدث أحيانا أن تستمر فترة أطول مما قدرت	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٣٠	منذ البداية ؟	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٣١	هل يحدث أحيانا أن تستمر فترة أطول مما قدرت	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٣٢	منذ البداية ؟	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٣٣	هل يحدث أحيانا أن تستمر فترة أطول مما قدرت	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٣٤	منذ البداية ؟	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٣٥	هل يحدث أحيانا أن تستمر فترة أطول مما قدرت	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٣٦	منذ البداية ؟	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٣٧	هل يحدث أحيانا أن تستمر فترة أطول مما قدرت	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٣٨	منذ البداية ؟	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٣٩	هل يحدث أحيانا أن تستمر فترة أطول مما قدرت	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٤٠	منذ البداية ؟	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٤١	هل يحدث أحيانا أن تستمر فترة أطول مما قدرت	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٤٢	منذ البداية ؟	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٤٣	هل يحدث أحيانا أن تستمر فترة أطول مما قدرت	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٤٤	منذ البداية ؟	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٤٥	هل يحدث أحيانا أن تستمر فترة أطول مما قدرت	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٤٦	منذ البداية ؟	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٤٧	هل يحدث أحيانا أن تستمر فترة أطول مما قدرت	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٤٨	منذ البداية ؟	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٤٩	هل يحدث أحيانا أن تستمر فترة أطول مما قدرت	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١
١٥٠	منذ البداية ؟	١٨	٠١	١٣,٤٣	٠,١

وباستعراضنا لهذه الاجابات نلاحظ مايلي :-

- ١ - وجود فترة قبل جلسة الكتابة يستدرج فيها الكاتب نفسه الى الموقف .
- ٢ - يبدأ الكاتب بعد ذلك بحالة تدوينية .
- ٣ - لا يحدد الكاتب لنفسه وقتا محددا ولا عددا معيناً من الصفحات ولا موعداً ثابتاً للعمل . بل يترك الأمر للثلاثية . وللظروف التي تتدخل في مسار التقدم . والأمر يحتاج الى ظروف مهيأة تسبح للكاتب قدراً كبيراً من التدفق وان كنا في هذا الموضع نبدى بعض التحفظ . حيث أن التدفق يرتبط بالعادات التي كونها الكاتب . وصار يتعامل من خلالها مع أدواته ومواده وقد تختلف هذه الظروف من كاتب الى كاتب .
- ٤ - يذكر الكاتب أن مستوى الحماس لا يقل بالتقدم بل يزداد .

٥ - الكتاب يميلون الى توفير بعض الشروط الميسرة للعمل في الأداء الابداعي وهم يذكرون أنهم لا يترصون على توفر هذه الشروط في غير موقف الابداع .

والكتاب بعد ذلك لا يترنخ لا استقبال الغيث . بل هو مستمر في بذل الجهد المحمس وذلك للاحتفاظ بما يمكن أن نسميه حالة الابداع<sup>(١)</sup> وهي حالة من التوهم تستد الى الواقع . الى أن يصير الكاتب جزءا من الموقف بشرط أن يظل هو الجزء الفعال . وأن كنا نلاحظ فيما بعد أنه أصبح غائبا قابلا للتأثير ضمن العناصر الأخرى في العمل .

والشفف بالعمل والتحمس له من أكبر العوامل المعاونة على الاستمرار في الأداء . يقول بيكاسو (... مادمت مشغولا فإن فكرتي الأصلية ليس لها متجه بديل الشيء المهم أن نبدع ... ) (Sabartés. 1949, P. 146)

والابداع الذي يشير اليه بيكاسو . يقصد به فيما تنصور . التنفيذ وهو يؤدي بشفف . ومادام مشغولا . على نحو ما يذكر . فإن فكرته الأصلية ليس لها متجه آخر . ويشير فيناك الى أن الدافع للعمل يصحبه مجهود في اتجاه أو أكثر من الاتجاهات الثلاثة التي ذكرها وهي :

١ - الاتجاه العقلي ٢ - الاتجاه الرمزي ٣ - الاتجاه الاستبطاني (Venneke. 1952, P. 161)

ونلاحظ هنا أن الشفف لدى بيكاسو والدافع يجاوبه المختلفة لدى فيناك مما يميز الدخول في مجال التنفيذ أو الأداء الابداعي .

والاستدراج الذاتي مسألة لا ينكرها المبدعون ومنهم فرائز كافكا الذي يعلق على الالتزام بورق معين . ونوع معين من الحبر للكتابة بقوله :

وكل ساحر له طوقوسه الخاصة .. وهابدين مثلا كان يؤلف موسيقاه مرتديا باروكة معينة ... الكتابة هي بعد كل شيء نوع من التوسل والابتهاال ) .

وفي موضوع آخر يقول كافكا ردا على سؤال عن خطته الأدبية للمستقبل : أنه لغباء أن يكون باسكان الشخص الأجابه على ذلك . هل يستطيع شخص أن يتبنا

(1) Creative state

كيف سيدق قلب المرء غدا ؟ لا . أن هذا غير ممكن . فالقلم ليس إلا مجرد مؤشر  
سيزوجراف للقلب . أنه يسجل الزلازل ولكنه لا يمكن أن يتنبأ بها ..  
(Ibid, P. 38)

وإذا كان كافكا ينكر أهمية التخطيط للمستقبل في العمل الإبداعي فنحن  
نتصور أنه يشير بذلك إلى أهمية الاندماج في موضوع وفي لحظة العمل . والأمر على نحو  
ما يذكر أنهم هو الخلاص من الأطر العقلية السابقة . والشبكات القديمة . على نحو  
ما يذكر بول جيوم . والدخول في الأطار الجديد لتيسر صنع تكوينات جديدة .  
وفي استنار مع الكاتب محمد عبد الحليم عبد الله ذكر الباحث أنه لا يبدأ على  
الفور في الكتابة بمجرد بدء الجلسة . ولكنه يمهّد للأمر . أنه مثلاً كل جلسة بعيدة قراءة  
ما كتبه في القصة في الجلسات السابقة . وعلى هذا فهو يقرأ القصة مرات بعدد  
الجلسات التي جلس فيها للكتابة .

والبداية هي أن يتوسل الكاتب إلى أدواته . يدفعه قلم غير قليل من الرغبة  
في العمل محمولا على أجنحة التحرر من قيود الواقع العادي الذي تسيّر فيه حياته العادية  
ـ وهو في نفس الوقت محدود بعدد آخر من القيود . لعل من أهم هذه القيود : الواقع  
العملي وقيود اللغة . وحاجاته البدنية وأفكاره السابقة .... الخ .

(سويف . ١٩٧٠ . ص ٣٠١)

والكاتب لا يلغى قيوده وفي نفس الوقت لا يرضخ خا تماماً . بل هو فيا  
نتصور بسخرها لخطة أغراضه . بمعنى أنه يقلل من مقاومتها ثم يوجهها لخدمة العمل  
الذي يقوم به . وربما كان الاحتفاظ بعدد من القيود واستغلالها في نفس الوقت . مما  
يحفظ على الكاتب تماسكه . وينعزل بينه وبين التشيت الذي يقع الفصاميون مثلاً  
فريسة له .

وشبه بهذه النتيجة ما يذكره سويف في معرض الحديث عن نقطة البدء لدى  
الشاعر حين يقول :.... يبدأ الشاعر من فقدان الأنا ..... فتصبح الصور التي لديه  
عن الواقع العملي أكثر تحرراً منها عند الآخرين . بمعنى أنها أكثر قابلية للتغير .  
واكتساب دلالات جديدة . ويتم هذا التغير في لحظات معينة . تكون مقرونة إلى درجة  
معينة من فقدان إتران الأنا . وتكتسب الوقائع دلالات تخليها ديناميات الموقف  
..... ( نفس المرجع . ص ٢٩٩ )



وحينا استعرض بروس جيزيلين كثيرا من اعترافات المبدعين في مجالات مختلفة  
توصل الى أن المدحول في الجو أو الاطار يقتضى سلوكا من المبدع يسلس له الأمر .  
ونقاد الموضوع (Ghiselin, 1952)

ويقول مالكيم كاوثي من استعراضه لاقوال عدد كبير من الروائيين في موضوع  
استلاك الاطار . أن صعب مشكلة لمعظم الكتاب منها يكن وسيطهم<sup>(1)</sup> هي البدء في  
العمل ... (Cowley, M., 1962, Introd.)

ويذكر ثورتون وايلدر أن كثيرا من الكتاب أخبروه بأنهم قد اعتادوا حيلًا  
معينة لكي يبدأوا منها كل يوم ... هنجوي أخبره مرة أنه يبتلى ٢٠ غلام . وويليا كاتر  
أخبرته أنها كانت تقرأ فقرة من الانجيل . ليس من قبيل الدين .. ولكن لكي تنلس  
الوسيلة إلى النشر الجيد . ويذكر أنها اسفست لتكوين هذه العادة لأن ايقاعات<sup>(2)</sup> النشر في  
سنة ١٦١١ لم تكن ما تبحث عنه .. ولقد كان توماس وولف يمشى في شوارع بروكلن  
طوال الليل .

ويشع وايلدر الى أن الاعتاد من أجل النجاح على قوى هي جزئيا وراء سلطان  
المبدع تدعوه لان يحاول استئناس هذه القوى الضعيفة

ويذكر جورج سيمنون George Simenon أن عقله يخترق غالبا  
على مشروعين أو ثلاثة . ليست قصصا أو أفكارا عن قصص . ولكن مجرد مشروعات  
لم تكن فكرت قط في أنها يمكن أن تقدم في اعداد رواية . ولكن على نحو أدق هي  
الأمر التي أكون مهوما بها . وقبل أن أبدأ الكتابة أتأطاها .. أبدأ بأن أهىء جوا معينا  
. اتذكر الربيع . ربما في مدينة ايطالية صغيرة . أو في مكان في إحدى المقاطعات  
الفرنسية . أو في أريزونا ... لا أدري . ومن ثم شيئا فشيئا يتواجد في عقل عالم صغير  
بشخصيات قليلة . تستمد على نحو جزئي من الناس الذين عرفتهم وعلى نحو جزئي أنحر  
من الخيال المحض . ثم تأق الفكرة التي كانت لدى من قبل . ويلتصمون حولها ..  
المشكلات التي كنت مهوما بها ستوجد بالطبع لدى هذه الشخصيات . والتعامل  
بالمشكلات مع هؤلاء الناس سيعطين الرواية .

(Cowley, 1962, p. 135)

(1) Medium

(2) Pythms

كما ورد يتضح لنا أن الكتاب يبرهن قبل جلسات التشيد بقصة مرور مهمة .  
ألا وهي نقطة التسخين أو الحمو<sup>(1)</sup> . وبالطبع يسبق هذه النقطة التزود بمتطلبات الرحلة  
من أدوات وأفكار ووسيلة ملائمة للسفر وخريطة . أو تصور تفصيلي لحدود وطرق  
الرحلة .

وإذا كان ماسلو وروجرز وشتاين من أصحاب النظرية التفاعلية<sup>(2)</sup> يرون أن  
الابداع كيزوغ لفعل يؤدي الى انتاج طريف . ينمو من خلال تفرد الفرد من ناحية  
وتوحده مع المواد والاحداث والناس والظروف العامة في الحياة من ناحية أخرى .  
(Muckler & shontz, 1965) وإذا كنا نتفق معهم في ذلك . فأن التوحيد في  
نفسه ليس كافيا . قد يكون مهما ومطلوبا . ولكن كيف يتحقق هذا التوحد ؟

في تقديرنا أن الوصول الى هذه الحالة في حد ذاته يعتبر مع توفر باقي العناصر  
المطلوبة للابداع . من سمات مزاجية بدرجة معينة وقدرات عقلية بمستوى مناسب .  
وظروف حضارية واجتماعية معاونة ... الخ نقول أن الوصول الى حالة التوحد هذه يعد  
الباب الرسمي لعملية الابداع .

ولقد لاحظنا من استجابات الكتاب المصريين . واعترافات الكتاب  
الأجانب . أن جهدا كبيرا يبذل في سبيل الوصول الى هذه الحالة ولكن ماذا بعد ... ؟  
هل يجلس الكاتب الى ورقه وقلبه دون أن تكون لديه خطة أو فكرة حتى ولو عامة ؟  
الأمر .. ؟

لقد رأينا أن الوصول الى حالة الاندماج أو التحمس يتم بتوفير وتنفيذ عدد من  
العناصر والأفعال وبعد مرحلة استعداد وتخصير طويلة . ولكن ما لم يتوفر قدر من  
الاستيثار بالهدف . فأن الأمر يصير فوضى بلا دليل ولا ترتيب . ومن هنا كان  
التخطيط . حتى ولو لم يكن متعمدا . أمرا مطلوبا للدخول في العمل وهذا ما يدعونا  
الى فحص هذا المفهوم فربما يمكننا من خلاله استكشاف بعض الجوانب التي تساعد في  
فهم وتفسير عملية الابداع .

---

(1) warming up

(2) Inter personal theory

## التخطيط : (1)

في دراسة عاملة عن التخطيط أشار جيلفورد وزملاؤه الى وجود أربعة عوامل أساسية من قطاعات مختلفة في بناء العقل لها علاقة بالتخطيط وهي :-

١ - استنتاج العلاقات التصورية أو المفهومية : (Conceptual Relation)

٢ - الحكم أو التقدير (Judgement)

٣ - الأصالة (Originality)

٤ - المرونة التكيفية (Guilford et al. 1954, 1954, 1955) Adaptive Flexibility

كذلك توصل هؤلاء الباحثون في نفس الدراسة الى وجود أربعة عوامل نفسية متبعة باختبارات التخطيط وهي :

١ - التنظيم ordering وهو عبارة عن ترتيب الجزئيات في نسق يبين حدود العمل

٢ - التفصيل Elaboration وهو عبارة عن استنتاج وإنتاج تفاصيل تبنى موضوع الإبداع .

٣ - الاستبصار أو التنبؤ الإدراكي (Perceptual foresight) وهو القدرة على بلورة المراحل المحتملة للفعل من أجل اختبار أكثرها فاعلية للوصول الى الحل .

٤ - الاستبصار أو التنبؤ المفهومي (concept P. Foresight) وهو القدرة على توقع أو استشفاف الاحتياجات (Needs) أو النتائج في موقف المشكلة .

وهذه النتائج بهذه الصورة ومن خلال الربط بينها وبين فعل الإبداع يمكن أن نتجاوز بها الدعاوى التي تذهب الى فوروية الفعل الإبداعي وحدونه نتيجة إلهام مباشر أو فيض تلقائي . وهي أيضا تمكننا من استكشاف بعض العلاقات بين القدرات الإبداعية وعملية الإبداع . (الجدول رقم ١٨) يعرض لنا بعض النتائج المتعلقة بالتخطيط في مجال العملية الإبداعية .

جدول رقم ١٨ أ

رقم	السؤال	نم	ل	ك	مستوى الدلالة
٩٨	و هل كنت تحاول متعمداً أن تبتذل مجهوداً في الإنهاء أو آخر لتعيق هذه الأفكار ؟	١٦	٤	٦٠٥	
١١٣	ثناء جلسات المداخلة هل تمنع كل فكرة تأتيك في التناقض ؟	١٦	٥	٤٧٦	
١٨٦	وصفاتهم (الشخصيات) كالسر والمهنة والمزاج الشخصي أي التكوين التنسي لكل منهم . هل يغي . بظنانية	١٨	٦	٥٠٨	٠٥
١٨٩	هل تقلب أراءه . ما يدور مغزجاً ؟	١٧	٧	٣٣٧	١٠
١٩٦	هل نبي . نتيجة الصراع حسنة دون تدخل منك وفقاً للعلية الخاصة للأحداث ؟	١٨	٤	٧٠٤	٠١
١٩٧	هل تكون النتيجة مستقاً دائماً مع مقدمات الأحور ؟	١٨	٦	٥٠٨	
٢٠٥	هل تكون مقدرًا من البداية أن هذه القرارات (الخاصة بالشخصيات) تخدم بطريقة واضحة بناء الرواية ؟	١٦	٣	٧٥٨	٠١

بالكتاب يخطط من البداية لعدد من الأبعاد . تكون معالمها واضحة إلى حد ما . في  
دهنه . ويعرض الجدول رقم ١٨ - ب أهم هذه الأبعاد على نحو أبرزتها اجابات  
السؤال رقم (١٠٢)

جدول رقم ١٨ ب

مستوى الدلالة	كثا <sup>١</sup>	عدد التظييف على التخطيط	العدد	مستل
-	-	١٣	عدد الشخصيات	١
٠.١	٧.٠٤	١٩	صفات الشخصيات	٢
-	-	١٤	التصرفات	٣
٠.١	١٠.٢٧	٢٠	الأفكار الأساسية في الرواية	٤
٠.٥	٥.٥٨	١٨	الأماكن	٥
٠.٥	٥.٥٨	١٨	مشكلة الرواية	٦
-	-	١١	الحل أو الخاتمة	٧
-	-	١٤	الباء الداخلي	٨
-	-	١٥	الوحدة العضوية	٩

نجرينا حسابات كذا<sup>٢</sup> حيث توسعنا وجود دلالة بالمقارنة بالمجموعة الكلية للكتاب وعددها ٢٤ كتابا

ونستطيع أن نلمح أن صفات الشخصيات والأفكار الأساسية والأماكن والمشكلة تغطي باتفاق نسبة عالية من الكتاب على التخطيط لها من البداية . أما باقي الجوانب فيبدو أن التقدم في العمل هو الذي يحسمها خاصة وأنها تفصيلات نحتاج إلى اكتمال ( العبيقة أو الجشطت ) لتبرز من خلال إطارها جوانب النقص المطلوب استكمالها أو ملؤها .

ويرى لنا تحليل مضمون اعترافات توماس مان الجهد الخارق الذي كان يبذله للتخطيط للأفكار الأساسية والصفات الجوهرية لشخصيات الرواية . على نحو ما يتضح ذلك في الملحق الخاص بتحليل مضمون اعترافاته .

كما أن تحليل المسودات الذي قنا به لروايات الأدبيين أمين ريان ومحمد يوسف القعيد أمداً يعرض العناصر المهمة من بينها :

- ١ - أن الأفكار المثبتة في المسودات الأولى كانت تدور حول أفكار عامة .
- ٢ - أن هذه الأفكار مع التقدم في المسودات المتأخرة كانت تحتفظ بجوهرها الأساسي وإن كانت تغطي وتضيق أكثر تماسكا .

٣- أن الشخصيات في المسودات الأولى كانت أقل مما صارت اليه في النهاية وان كان قد تم حذف وإضافة ودمج بعض الشخصيات . ولكن الشخصية أو الشخصيات الصورية ظلت ثابتة من البداية الى النهاية . مع احتفاظها بسمات واضحة . وان كانت قد ازدادت وضوحاً بإضافة وحذف بعض التفاصيل في المسودات الأخيرة . وقد تم ذلك وفقاً لحركة العناصر الأخرى . المضاف منها والمدمج والمستبدل والمحذوف .

٤- أن اللغة الفاعلة وأفكاراً كانت في البداية أقل تماسكاً حيث أنها كانت تعبر عن حركة ذهن الكاتب في تدفق وطلاقة . ولكنها مع ذلك تحمل ملامح الاسترشاد بمحاور أساسية . وربما كان من أهم هذه المحاور الهدف الأساسي للكاتب . والتاريخ السابق للشخصيات . والمناطق الذي تم تحديده من البداية لمسار الأحداث . وكنا في هذه الحالة نلاحظ وجود ألفاظ مستبدله أكثر ارتباطاً بصورة أو شخصية . كما لاحظنا وجود فقرات ثابتة وعبارات مستمرة من مسودة لأخرى . وان كانت تتخذ مواقع مختلفة ولكنها مع ذلك لا تفقد علاقتها بالعناصر الأخرى . وان كانت في النهاية تلتئم مع الحركة العامة للرواية .

وبالرابط بين هذه النتائج التي توصلنا اليها من الاستخبار والاستبصار وتحليل المضمون وتحليل المسودات . وما توصل اليه جيلفورد وزملاؤه بخصوص الجانب التخطيطي يمكن الاستدلال على بعض الخصائص التي تساهم في الانجاز الابداعي وهذه الخصائص تشير الى مايلي :-

١- أن فعل الابداع لا يتم وفقاً لمراحل متميزة على نحو ما يذهب الى ذلك والاس ومن نحا نحوه . بل أن الفعل يمتد في حركة تتفاعل تحكيميا عناصر متعددة يمكن التخطيط لبعضها . بينما ينمو الباقي في اطار الحركة العامة .

٢- أن الكل سابق على الأجزاء وان كانت الأجزاء تلعب دورها في تعديل هذا الكل . ومن هنا تبرز أهمية جانب الاستعداد والتحضير لأنه بقدر توفر تفاصيل أكبر من البداية يكون الكل متماسكاً ولا يخضع لمفاجآت العناصر الجزئية التي تبرز في مسار تحقيق فعل الابداع .

٣- أن التوقع سواء كان متعلقاً بالادراكات أو المفاهيم والتصورات . وعدم أنه عامل ثابت على نحو ما يذكر جيلفورد وزملاؤه . إلا أنه يتم بناء على توفير عناصر أخرى نصور أن من أهمها حركة الكاتب ذهنياً في الموضوع وخبره جامه . ومن هنا كان

التخطيط للعمل يقتضي قدرا من المرونة وهذا ما أشار اليه جيلفورد من أن المرونة التكيفية من أكثر الجوانب تعلقا بالتخطيط . وهذا مما يتفق مع ما توصل اليه أولهم في دراسته لجريكا بيكاسو ، من أن حركة المبدع لولية على نحو ما أوردنا في الفصل الخامس . وهو أيضا ما يؤيد ما توصل اليه سوف من أن المبدع يبدأ انطلاقا من تجربة قديمة تلتقي مع تجربة حديثة . مدفوعا بقدر من التوتر هو الذي يحدد المدى الذي سيصل اليه مما يحدد بالتالي نهاية القصيدة . وهو يمر بلحظات من الوضوح والغوص بينها لحظات كفاح . وتحدد بناء عليها الوتبات التي تترجم الى فقرات أو وحدات القصيدة . والمبدع هنا لديه أفكارا أو فكرة عامة ولدية أيضا النهاية . ولكن في مجال العمل هناك كثير مما يتعرض له . ومرونته هي التي تحمي من الضباب أو العجز . وربما كان هذا مما يضي على مفهوم التخطيط معني جديدا . فليس التخطيط بالضرورة ترتيب كل شيء من البداية . بل التزود بالعناصر الفردية والعامة والاستمرار بالمتطلبات والتتابع . والقدرة على ممارسة الرقابة والضغط على حركة العمل والمبدع واتجاه فعل الابداع .

وربما كان التبر والتخطيط كعنصرين من عناصر فعل الابداع محتاجين أو مؤيدين الى عنصر ثالث قد يفسر بعض الجوانب الغامضة في العملية . ذلك العنصر هو الاتحام والاندماج . فلتقرب أكثر من هذا الجانب لنرى عن كتب خصائصه ووظيفته .

### الاتحام والاندماج :

يرى الجشطالتيون أن فعل الابداع الذي تنتج عنه فكرة جديدة أو استنباط كامل التكوين يأتي الى الفرد المبدع كوميضة<sup>(1)</sup> . وهم يذهبون الى أن الجودة تنبع من الخيال<sup>(2)</sup> وليس من العقل أو المنطق (mackler & shontz. 1965)

وبالرغم من بعض التحفظات التي يمكن ابدائها ازاء هذا الرأي . الا أن جانباً من العملية يتم وفقاً لهذا الاتجاه . حيث أن الرؤيا الخيالية التي تأتي كالوميض تساهم بالفعل في الانجاز الابداعي . وان كان الامر في مجال عمل ابداعي كالرواية . يتطلب عدداً من الرؤى والومضات المتواصلة حتى يكتمل بناء سوي .

(1) Flash

(2) Imagination

وربما كان ورود الومضات متما ومتوجها لمجهودات شاقة أشرنا الى بعضها فيما سلف من هذا الفصل والفصل السابق . ولكن لكي يصل المبدع الى هذا التوزيع عليه أن يكون بحاجة مخلصا لعمله متديجا فيه .

وربما أوضح لنا الجدول رقم (١٩) بعض خصائص هذا الجانب .

جدول رقم ١٩

رقم	السؤال	نم	٧	ك	سوى الغلاية
١٤٠	هل تعتقد أن الملائكة القسبة علاقة بما نضعه في الرواية من الأفكار وسرائف ؟	١٦	١٦	٠٤:٥٤	٢٠٥
١٤٢	هل يوجد بين شخصيات روايتك من يشبهك ؟	٢١	٢١	١٤:٥٨	٢٠١
١٤٤	هل يحدث أن يقع ملك غلط الأحداث ؟	٠٦	١٦	٠٤:٥٤	٢٠٥
١٤٦	هل غيب نتيجة الصراع حثية دون تدخل منك وفقا للطبيعة الخاصة للأحداث ؟	١٨	٠٤	٠٧:٠٤	٢٠١
١٤٧	هل تكون النتيجة مقلقة مع مقدمات الأمور ؟	١٨	٠٦	٠٥:٥٨	٢٠٥
١٤٩	هل يحدث أن تتصور الشخصيات على الأمور التي كنت مقدرا لها أنها متعلبا ؟	١٥	٠٨	٠٦:٥٧	٢٠٠
٢٠٠	وهل تصير بعض الشخصيات على عدم التنازل عن هذا الرد ؟	١٢	٠١	٠٧:٧٠	
٢٠٢	وإذا فسحت للتصور مهل يكون ترجمها في صالح العمل ؟	١٢	صفر	٢١	٢٠١
٢٠٦	ألم يحدث أن اتخذت إحدى الشخصيات قرارا على الرغم منك ؟	١٥	٠٨	٠٦:٥٧	٢٠٠
٢٠٩	وهل يكون الإبقاء على هذه القرارات في صالح الرواية أم ضدها ؟	١٤	٠١	٠٩:٢٦	١٠٠
٢١٤	وانت تعالج الأحداث هل تظل منها لأنها أمور خيالية من صحتك ؟	٠٨	١٦	٠٢:٠٤	٢٠٠
٢١٥	ألم يحدث أن نسبت أن ما يجري من أحداث هو من صحتك وتصور أنه أمور واقعية ؟	٠٩	٠٢	٠٢:٢٧	٢٠٠

وفي تحليل مضمون كتاب توماس مان الذي أرتج فيه لقصة أبداعه رواية دكتور فاوستوس لاحظنا مايلي :-

١ - أن الكتاب يحتوي كثيرا من أسرار حياته الشخصية . على نحو ما اعترف هو بذلك



٢ - أن الكتاب ، وكان لم يكتمل بعد . أحس توماس مان في موقف مرثه وعدم قدرته على العمل فيه ، أنه أصبح بالنسبة له كمجرح مفتوح .

٣ - لاحظنا أن توماس مان كان حياته كلها - وبغاية أسرته ومعارفه وأصدقائه مندمجا في العمل . الى الحد الذي كانت أصول ما كتب فيه لا تفارقه في المقامه وترحاله

٤ - لاحظنا أيضا ان المؤلف ، باعتزافه ، كان يتصور ان المسألة . مسألة انتهاء الكتاب هي بالنسبة له مسألة حياة أو موت . الأمر الذي يؤكد العلاقة العضوية بين المؤلف وكتابه .

هذا عن الالتحام على المدى الطويل . فما هو الوضع بالنسبة لجلسة الكتابة ؟ يذكر أمين ريان ، في لقاء شخصي . أن العناصر التي تعترضه أثناء العمل توظف جميعها لخدمته ، أو تدخل في مجال العمل . وهو يحاول أحيانا تحقيق بعضها لخدمة فعل الابداع .

وهذا ما لاحظته سوبف مع الشاعر رامي . حيث ذكر له أن تعيق يومه أثناء نظم الشعر . يمكن ان يدخل ، اذا كان مناسباً للمقام ، في سياق مضمون القصيدة .

وهذا ما يمكن أن نطلق عليه اتفاقاً مع كورت كوفكا الخصائص الفراسية لموقف الابداع ، حيث يصير المجال العملي أو الواقع الخارجى تابعا للحركة العقلية والوجدانية للمبدع .

فإذا أضفنا هذا البعد الدائقي في موقف الابداع الى الأبعاد الموضوعية الأخرى أمكن تعميم وجهة نظر غير عنها أكثر من كاتب ومن بينهم أمين يوسف غراب حيث أجاب على سؤال الباحث في استبار تم بتاريخ ١٤/٤/١٩٧٠ حيث قال :

«ملاحم المؤلف أو الخالق أكثر من ملاحم أنسان . ملاحم الرب المسئول عن رعيته . وأنا لم جدا حين أسئ الى أحد الأبطال ،

[جزء من اجابته على سؤال كان يقول : هل يوجد اختلاف بين جو الجلسة والجو العادي ، وأن وجد فعل أي نحو ... ]

أي ان الشخصيات والمواقف أصبحت واقعا متحركا ولكنه واقع انتقائي . وهو انتقاء من نوع معين .

تقول ماري هنلي (M. Henle) أن الرغبة العميقة يمكن تحقيقها إذا أعادت الينا نفسها للعمل . بدلا من أن نسوده أو نسيطر عليه . وهي تتفق مع شو في أن المؤلف آلة في قبضة الابداع (Henle, m., 1963)

وقريب من هذا ما يذهب اليه جيرارد في حديثه عن الكيفية التي يتناول المخ الأفكار من خلالها من أن التعامل مع المشيات يتم غالبا على أساس استقبال ونصيق المرغوب فيه . واسقاط ما ليس متعلقا أو ذا أهمية . من ذلك مثلا . أن الأم التي تنام دائما وسط ضجة الحياة العادية في المنزل . نراها تستيقظ من النوم بمجرد سماعها صرخة وليدها طلبا للحاجة من الحاجيات . ويعلق جيرارد على ذلك بأن حركة المخ المعقدة من الناحية الفسيولوجية . تكون مسئولة الى حد ما عن توجيه الانتباه الى مصادر معينة دون أخرى (Gerard, r., 1962)

أي أن الاهتمام وتركيز الانتباه . والعشق لموضوع ما . بالإضافة الى ذخيرة وزاد من المعلومات والأخيلة . وطاقة ملائمة للفعل تكون نتيجتها تناول والمعالجة بشكل ملائم وفريد وهذا هو صميم وجوهر فعل الابداع.

#### التناول والمعالجة :

هيا الكاتب نفسه وخطط لعمله . ثم حاول الاندماج في موضوعه . وتحققت له امكانية اللعب اذا جاز استخدام هذا اللفظ . بعناصر المجال . على أن يكون متفنا لقواعد اللعبة وقوانينها . فإذا هو فاعل بعد ذلك ؟ أن المطلوب منه هو وضع أفكاره على الورق في بناء مفهوم . ومطابق للقواعد والأصول . وتميز بقدر معقول من الإصالة والتجديد . واجابات الكتاب على أسئلة الجدول رقم (٢٠) توضح لنا قدرنا من نشاط الكاتب خلال هذه الفترة .

جول رقم ٢٠

رقم	السؤال	نم	لا	كا	مستوى الدلالة
٩٨	وهل كنت بذل مجهودا في إنهاء أو إتمام العمل ؟	١٦	٠٤	٠٦,٠٥	٠٥
١٤١	وهل تنعكس حالتك النفسية على تصرفات	٢٠	٠٢	١٣,١٢	٠١
١٤٢	شخصيات الرواية ؟ أثناء جلسات العلاج هل تضع كل فكرة تأتيك	٠٥	٢٦	٠٤,٧٦	٠٥
١٤٣	في السابق ؟ هل تلاحظ أن بعض الألفاظ تهرم معها	١٩	٠٣	١٠,٢٢	٠١
١٤٤	أخرى ؟ وهل يحدث ذلك بالنسبة للعبارات ؟	١٨	٠٣	٠٩,٣٣	٠١
١٤٥	هل يشعرك أسوأ عبارات وجمل وأفكار	١٥	٠٨	٠١,٥٦	-
١٤٦	معدة ؟ هل تجدها توضح تلقائياً أم تدر توصيها ؟	١٤	٠١	٠٩,٦٠	٠١
١٤٧	هل تدر وتخطط لرمز لغة مميزة لكل شخصية ؟	١٨	٠٣	٠٩,٣٣	٠١
١٤٨	هل هناك أسلوب معين تتبعه لتحقيق ذلك ؟	١٤	٠٥	٠٣,٣٦	٠١
١٤٩	هل تجد صعوبة في بعض مراحل العلاج تعلق	١٧	٠٧	٠٣,٣٧	٠١
	تعلق أفكارك من ذهنك إلى الورق ؟				

وبالإضافة إلى ذلك يجيب على السؤال ١٣٠ ، ٢٠ من ٢٤ كاتبا (وقية كا) هي ٩٧٣ وهي دالة بعداً ( ) يبينون بأن تفصيل الجزء الذي يكتبونه في الجلسة يأتي لأذهانهم تدريجياً وليس دفعة واحدة .

ويوضح لنا استقراء هذه الاجابات ( مع تفاوت الدلالة من اجابة لأخرى ) وجود إتمام واضح يشير الى ان الافاظ والعبارات ليست مفردات منفصلة أو أجزاء تتكون واحدة بعد الأخرى . لكن تصير بناء ، ولتنظر الى السؤال ٢٣٣ حيث نلاحظ أن الاجابات توضح وجود روابط بين العبارات بحيث ترد الى الكاتب في بيتات وأنساق . والأمر ينحى تلقائياً ، والتلقائية هنا ليست ناشئة عن استسلام ونضج لما يرد اليه . ولكنها تلقائية الممكن الذي بذل مجهودا شاقا هيا به لنفسه السيل وامتلك المواد على نحو ما توضح الاجابات على السؤالين ٢٤١ ، ٢٤٢

وفى يتعلق باستخدام الرواى للغة يذكر الكاتب جوزيف كوزراد ، أن على الرواى أن تتعامل مع اللغة ألقاذا وعبارات على نحو يجعلها فى مرتبة النحت والموسيقى والتصوير . أى أن تتعامل مع الحواس بأكثر من تعاملها مع العقل (كوزراد . ج . ١٩٧٠) وذلك لكى تحدث الأثر المطلوب منها على الفور ك موضوع أدراكى كلى متكامل .

ويرى كورت ليفين أن الفعل لا يتكون من سلسلة من الجزئيات أو العناصر ، ولكن يتكون من كليات . ولا توجد علاقة بين موضوعين وليكن رمزا أحدهما « أ » والثانى « ب » إلا إذا كانت « أ » جزءا متضمنا فى كلى . وحدوث « أ » يحمل معه حدوث الكلى بتمامه . وبالتالي فهو يتضمن حدوث « ب » كذلك . (Iewin, K., 1938)

وإذا جاز لنا أن نعلق بشئ . فإن الكلى ليس فقط شئ متعلقا بالعناصر الخارجية . ولكنه فى علاقة دينامية مع الإدراك والخيال والذاكرة لدى الفاعل . ويقدر ماتكون الصيغ التى كونها الإنسان أو فى سبيل تكوينها كاملة أو فى ميلها الى الكمال . يكون الأحساس بالاتزان أو عدمه . وربما كانت هذه النقطة مما يتفق مع رأى الدكتور سويف حين رأى أن القصيدة لا تتم بيتا بيتا ولكنها تتم فى شكل وثبات . أى أن هناك كليات تتحقق فى وثبات خلال العمل فى القصيدة . كذلك يمكن الرجوع الى ما ذكره الباحث نفسه من أن نهاية القصيدة تكون واضحة منذ البداية . وهى محكمة شأنها شأن الوثبات بكمية التوتر النفسى المتحركة فى حركة المبدع .

(أنظر الفصل الخامس من هذا البحث)

ونضيف هنا أن الالتحام والاندماج فى العمل يحدد بدوره طول المرحلة أو الوثبة أو الفقرة . كما أن مدى الالتحام على طول فترات المعالجة هو الذى يتحكم نهاية الرواية . وإذا نقص لدى المبدع تحمسه للعمل فى لحظة ما . فإنه يودعه الى غير رجعة على نحو ما يذكر كابوت (T. Kapote) من أن ابتداء الكتابة الذى يأخذ به نفسه إذا أخل مرة واحدة فإنه يترك ما كتب ولا يعود اليه .

(Cowley, 1962, 16)

ويمكن أن نرودنا ملاحظة موقف العمل أو الاداء . يمتص معقول الحقيقة الالتحام أو الاندماج أثناء فعل الابداع ويذكر مالكولم كاوى أن الكلمات بالنسبة

للكتابة ليست مجرد أصوات ، ولكنها تصبغات سحرية <sup>(١)</sup> ، تضعها أيدى الكتاب على الورق . يقول لدون الجرين انه يتصور الكتابة دائما بمثابة شيء فيزيقي . كما يذكر حينئذ انه عندما يكتب يديه فكأنما يقوم بنجر القصة على قطعة من الخشب . ويشير هنجواي إلى أن أصابعه تقوم بعمل الشيء الكثير . بالنسبة لأفكاره . وحينما قرر الأحماء . بعد حادث سيارة وقع له أن عليه ألا يعتمد على يده اليمنى . فقد رواده الخوف من الاضطرار الى ترك الكتابة . (cowley. 1962. P. 18)

نخرج من هذه المناقشة بأن الاندماج في العمل له متطلبات متعددة . منها : الاقتناع الكامل بالعمل ، واكتساب عادات تكون بمثابة جسور يعم المبدع من خلالها فوق الموقفات . كما أن استخدام اليد في موقف الابداع (على الأقل في مجال الكتابة) ليس فقط مجرد وسيلة لاثبات أو إلغاء الأفكار . ولكنه فيما نتصور استنتاجا عما أوردنا وسيلة التهام ومعايشة . حيث ان الكاتب ليس فقط يفرز أفكاره ويمضى . ولكن يده بأفظم وهي تعالج الموقف فتمده بمجال ادراكي يعينه على التقييم والتقدم . هذا بالإضافة الى ان رابطة . من نوع معين . تقوم بينه وبين الورق من خلال الوسيط الذي يستخدمه لاثبات أفكاره .

على ان مجرد وجود التهام أو اندماج ليس كافيا للاستمرار في السلس . فقد باب الملل في نفس المبدع . ويمكن ان يترك العمل . فما الذي يبقى عليه تحسه . وينضف عليه قدرته على الاستمرار في موقف الاداء الابداعي ؟

لقد تحدثنا في الفصل السابق عن مواصلة الاتجاه في مجال الاستعداد والتحضير . ولاحظنا ان المواصلة هي المحور الذي تلتم من حوله كل العناصر لكي تحمها الى نهاية فعل الابداع . وفي مجال التنفيذ . نتصور ان أهمية المواصلة في التنفيذ ليست بأقل شأنًا من المواصلة عند الاستعداد ، لتلق نظرة على هذا العنصر ، في علاقته بالفعل . خاصة وأنه هنا يكون متعلقا بعدد آخر من الابداع . من بينها :-

- ١ - اتخاذ القرار والمخاطرة .
- ٢ - الاطار الذي يعكس حركة المبدع .
- ٣ - الطاقة على المواصلة.

## مواصلة الاتجاه بين المبدع وعناصر الابداع

المواصلة حركة ، والاتجاه سبيل له حدود . واتخاذ القرار أمام عدد من المتغيرات يعنى المخاطرة أو المجازفة وتحمل مسؤولية الاختيار . كما أن اختيار وجهة معينة أو طريق مفضلة يتطلب معرفة المدى الذى تقود اليه هذه الطريق . هذا فضلا عن عدد من الجوانب الشخصية الخاصة بالمبدع والتي تساعد في حركته أو تعوقه عن المواصلة .

اذن فما هى طبيعة هذا الجانب ؟ لنلق نظرة على الجدول رقم (٢١) ثم نواصل حديثنا .

جدول رقم ٢١

رقم	السؤال	نعم	لا	كأ	مستوى الدلالة
٣٥	هل كانت (المكونات القديمة) تظل عالقة بعضها فترة طويلة ؟	٢٢	١	١٧,٣٩	٠.١
٣٦	وهل تنفيذ من هذه الأفكار أو المخاطر فيها تعالج من موانع الكتابة ؟	٢٢	٢	١٥,٠٤	٠.١
٥٢	وهل استمررت بعد ذلك حصة منتظمة في الكتابة ؟	٠٨	٣	٠١,٤٥	-
٥٤	هل حاولت الاقناع من أعمال الآخرين (أو العمل لأول) ؟	٢٠	٤	٠٩,٣٧	٠.١
٧٩	هل انقضى وقت معين قبل أن تقوم بمعالجتها (الفكرة الأولى) في قصة ؟	٢٠	٣	١١,١٢	٠.١
٨١	هل كانت الفكرة تراودك خلال هذا الوقت ؟	٢٠	٤	٠٩,٣٧	٠.١
٨٣	هل كنت تستمتع بمعالجتها ؟	٢٢	١	١٧,٣٩	٠.١
٨٤	هل تدرك أن نظيرا معيا حدثت هذه الفكرة قبل ٥ أيام ؟	٢٠	٤	٠٩,٣٧	٠.١

- رأينا استخدام مصطلح «مواصلة الاتجاه» في مقابل المصطلح الاجنبى *Maintaining Direction* ، كما ان مصطلح «المحافظة على الاتجاه الذى تستخدم في دراسات صفوت فرج وسليوى الملا» - و قد مررنا به سابقا - سوف نلاحظ ان الأمر لا يتعلق بفكرة تلت استمرت تماما لدى المبدع ، وما عليه الا أن يجعلها ويخضع له وجهته ، بل ان الأمر يتعلق أساسا بعملية حسابية يتعامل فيها عديد من العناصر - ومن ثم فاستخدام لفظ «مواصلة» قد يكون أكثر دلالة عليها وبشارة إليها

رقم	السؤال	نعم	لا	كأ	مستوى الدلالة
٩٨	وعل كنت تحاول متعباً أن تبذل مجهوداً في إنهاء أو آخر تصديق هذه الفكرة ؟	١٦	٤	٠٦,٠٥	٢٠٥
١١٧	هل يعط مستوى شخصك للكثافة هو نفسه من البداية لنهاية أثناء حلقة الكتابة ؟	١٦	٥	٠٤,٧٦	٢٠٥
١٢٥	في ذرات القزاع التي تقع بين جلسات الكتابة هل تأتيت أفكار متعلقة بموضوع القصة ؟	٢٢	١	١٧,٣٩	٢٠١
١٣٦	وأن وجدت فهل تعرض على الألقاد بها فها نعالج ؟	٢٣	١	١٨,٣٦	٢٠١
١٣٧	هل تستطيع بعد فترات الراحة أن تتناول الموضوع بطريقة أفضل ؟	٢٢	١	١٧,٣٩	٢٠١
١٤٠	هل تعتقد أن لمالك النفسية ملاقة ما تصفه و الرواية من أفكار ومواقف ؟	٠٩	١	٠٤,٩٠	٢٠٥
١٤٢	هل يوجد بين شخصيات رواياتك من يشبهك ؟	٢٢	١	١٧,٣٩	٢٠١
١٦٦	هل يحدث أن يفسح منك خط الأحداث ؟	٢٢	٢	١٥,٠٤	٢٠١
١٦٨	هل تكون هذه المظهر (وما بعد الجلسة) مشابهة لشاعرك أثناء الجلسة ؟	٢٠	٢	١٣,١٣	٢٠١
١٦٩	هل تجد أسخلاقاً بين جو الجلسة والجو العادي ؟	٢٠	٢	١٣,١٣	٢٠١
٢١٤	وأنت تطالع الأحداث هل تظن شيئاً بأنها عجايب من صنعك ؟	١٨	٦	٠٥,٠٤	٢٠٥
٢٢٣	هل هناك مشاعر معينة تتأثك خلال فترات المعالجة ؟	٣٠	٤	٠٩,٣٧	٢٠١
٢٣٣	هل تلاحظ أن بعض الأيماءات تغير معها العاطف أخرى ؟	١٩	٣	١٠,٢٢	٢٠١
٢٤١	هل تغير وتضطرب لرسم لغة معينة لكل شخصية ؟	١٨	٣	٠٩,٣٣	٢٠١
٢٧٤	هل تكون مبهوماً أو مستولاً بها مشكلة القصة ؟	٢٢	٢	١٥,٠٤	٢٠١
٢٩٢	هل يجربك (الحل) أحياناً في غير جلسات الكتابة ؟	٢١	٣	١٢,٠٤	٢٠١
٢٩٦	هل تغير أن لكل الأفكار والمواقف التي تعرضها في الرواية وظيفة معينة ؟	٣٠	٢	١٣,١٣	٢٠١
٣١٤	هل تلاحظ قيام روابط وعلاقات من نوع معين بين أتكادوك ؟	٣١	٣	١٢,٠٤	٢٠١
٣٠٩	هل تعرض على أن تكون أحداث الرواية ومواقفها مجتمعة ذات دلالة أو دلالات تختطف عما يكون لكل منها على أنفراد ؟	١٨	٦	٠٥,٠٤	٢٠٥
٣٣٣	هل تجد كل الأمور مبهمة لنهاية الرواية ؟	١٩	٤	٠٦,٠٥	٢٠٥

من استقراء نتائج هذا الجدول نلاحظ أن مواصلة الاتجاه ليست محورا ذا بعد واحد ، ولكنه فيها تصور ، وبناء على النتائج التي بين أيدينا ، محور خصيب يتضمن عددا من الأبعاد التي قد نقبلنا مناقشتها في هذا الموضع . ونستطيع من البداية افتراض وجود الزوايا التالية كعناصر أو أبعاد محور مواصلة الاتجاه وهي :

١ - مواصلة زمنية أو تاريخية .

٢ - مواصلة درائية .

٣ - مواصلة خيالية .

٤ - مواصلة منطقية وتقييمية .

٥ - مواصلة ابقاعية ، ومزاجية .

٦ - مواصلة فيزيقية أدائية .

وهذه الأبعاد الستة يمكن ، اذا توفرت بأقدار ملائمة لدى المبدع ، يمكن أن يتجس عنها عمل ابداعي جيد ، لتناول كل عنصر من هذه العناصر في علاقته بفعل الابداع ، وفي علاقة عامة مع الجهد المبذول واتخاذ القرارات المتعلقة بالحركة الداخلية للعمل الابداعي .

## ١ المواصلة الزمنية والتاريخية :

المقصود بهذا النوع من مواصلة الاتجاه هو احتفاظ المبدع على مدى تقاسمه بسياق الأحداث الذي تراكم لديه منذ البداية وحتى نهاية انجاز الفعل . وهذا يتطلب ذاكرة قوية وتعلكا لاطار واضح المعالم ، وربما كانت الرواية والمرحلية من أكثر الموضوعات تطلبا لهذا النوع من المواصلة . ومن هنا تبرز أهمية ما ذكره لنا عبد الحليم عبدالله من أنه بعد قراءة كل ماكتب في الرواية عندما يجلس لكتابة الجزء التالي . وماذكره توماس وولف من أن ذاكرته الحساسة والمستوعبة للتفصيلات عاونه في إنجاز عمله الروائي كتبنا .

## ٢ المواصلة الاحراكية :

في موضوع فعل يستغرق حيزا كبيرا من الناحية المكانية والزمانية ، يكون الإدراك عاملا حاسما ، والإدراك هنا لا يتعلق فقط بالموقف المباشر ، ولكنه إدراك لاطار عامة وتفصيلات جزئية ، وربما كان الإدراك في علاقته مع الذاكرة من أبرز مكونات الاطار الذي يتم من خلاله وفي وعائلة تسوية فعل الابداع .



والمواصلة الادراكية فعل أكثر منها موقف ثابت . ومن هنا كان الفرق بين  
السوى (فصلا عن المبدع) . وبين المختل . ومن هذا ما يراه مالكيولم وستكوت من أن  
أبرز ما يفرق بين المبدع والفصاى . هو أن الأول يستطيع أن يصل الى أو ينتج تألفات  
من عناصر جزئية . بينما يعجز الثانى عن ادراك أو صنع مثل هذه التألفات  
(Wassl cott . 1963)

### ٣ المواصلة الخيالية :

هل يمكن أن يواصل الفرد خياله ؟ بمعنى هل يمكن ان ينسج المرء صورة  
خيالية ثم يتمكن بعد ذلك من تنسيبها . ومواصلة هذه التنية دون تناقض أو شطط  
الى مرحلة متقدمة . ومقنعة ؟ ربما كانت الاجابة على هذه التساؤلات هى بالاحالة الى  
النتائج الابداعى لدى الروائيين خصوصاً والفنانين عموماً . دون سواهم . فالوصول الى  
نظرية فى الطبيعة أو الكيمياء . تعتمد فى الأساس على مقدمات منطقية . نعم هناك  
خيال . ولكنه خيال مؤقت . ربما بالفروض الأولى . لأنه يقود الى نتائج تكون  
بدورها مقدمات ... الخ .

أما الرواى فهو يبنى معظم أحداثه فى الخيال . حتى ما يستمد منها من الواقع  
يصير محكوماً بعد ذلك بالخيال .

ومن هنا كان من الضروري أن ينتج المبدع الرواى بمقدرة هائلة . ليس على  
التخيل فحسب . بل وعلى المواصلة فى التخيل .

وربما كان ما يذكره الكاتب ثروت أباطة فى اجابته على السؤالين ٣١٩ ،  
٣٢٠ من الاستخبار مؤشرا ملائما فى هذا الموضوع حيث يقول :

« توجد صعوبة فى بعض مراحل المعالجة ... والصعوبة التى أجدها ليست  
فى نقل الأفكار وإنما تكون غالبا (فى) وصل الأحداث وتبويبها وطريقة عرضها »  
« وصل الأحداث هنا ليس أمر متعلقا بالتسلسل الزمنى فحسب . بل هو أمر  
يتعلق بالخيال قبل أى شئ آخر . ويصيب الكاتب نفسه على السؤال ٢٩٥ الذى يسأل  
عن كيفية تحديد وقت حدوث الأحداث فيقول « أن ذلك يتم من داخل الرواية أى  
وفقا لمسار الحوادث التى هى فى الأساس خيالية » .

ومعنى هذا أن الخطوط الداخلية للعمل التى أصبحت تملك عناصر النمو فى  
خيال الكاتب . ومن ثم كان علينا أن نتحفظ قبل أن نخفى كثيرا فى تجزئ وتحديد

عناصر مواصلة الاتجاه . حيث أن الأمر لا يعدو أن يكون تعديداً اجرائياً مجرد القمص  
والدراسة وقد يقودنا ذلك الى تصورات ومفاهيم أكثر وضوحاً لهذه الأبعاد .

#### ٤ المواصلة المنطقية والتقييمية :

يذكر أرنهيم أن حركة الابداع لدى بيكاسو لم تكن تسير في خط مستقيم ولم  
تكن تنمو على نحو متوالى من البذرة . بل كانت حركة لولبية . صعوداً وهبوطاً .  
تقدماً وتقهقراً ... (انظر الفصل الخامس ) ويذكر سوييف أن حركة المبدع (الشاعر)  
تم في وثبات بينها لحظات كفاح من أجل التقدم . وذكرنا عن عبد الحليم عبد الله أنه  
عندما يجلس للكتابة يقرأ كل ما سبق له أن أبدعه من نفس العمل .

وحين ننظر في اجابات الروائيين على الأسئلة ٢١٤ . ٢٤١ . ٢٩٦ .  
٣٠٤ . ٣٠٩ . نجد الكتاب يقررون الأمور التالية :

- ١- أن النتائج تتفق مع المقدمات .
- ٢- ان الكاتب يقوم بمجهود معين لرسم لغة خاصة بكل شخصية :
- ٣- أن الأفكار التى توضع فى الرواية يقصد الكاتب الى جعل وثيقة معينة  
لكل منها .
- ٤- أن هناك روابط عضوية بين افكار القصة .
- ٥- أن الأفكار الكلية فى القصة لها مغزى اكبر من مغزى كل جزء

والخط الذى يربط بين هذه الأفكار أن جهدهما تقييماً بارزاً يظل ملازماً  
١ كتاب من بداية العمل حتى نهايته . وإدراكه لوظائف الأفكار ومفزاها وطبيعة اللغة  
والألفاظ واستنتاج النتائج من المقدمات . كل ذلك يدلنا على أن مواصلة الاتجاه ذات  
جانب يعتمد على المنطق خاصة ، وعلى التقييم الجاهل بصفة عامة .

على أن هناك بالطبع فروقا فردية فى قدرة الأشخاص على الوصول الى نتائج  
أو أنجازات . اعتماداً على مآلديهم من خبرة ومعلومات . وفى دراسة نشرها وستكويت  
١٩٦٨ يشير الى وجود أربعة أنماط من الناس يختلفون فى قدرتهم على الخلدس أو  
الوصول الى نتائج انطلاقاً من كم محدود من المعلومات وهم فيما يرى :

- ١ - نمط يصل الى نتائج سليمة بسرعة ، ودون حاجة الى معلومات كثيرة .
- ٢ - نمط يصل الى نتائج غير سليمة بسرعة ودون اعتماد على معلومات كثيرة .
- ٣ - نمط يصل الى نتائج سليمة يطمع حاجتهم الى معلومات كثيرة .

٤ - نخط يصل الى نتائج غير سليمة ويبطئ ومع استخدام معلومات كثيرة .  
والنخط الاول فما يرى وستكون هو النخط الحديسي . والنخط الثالث هم فئة  
بحالى المشكلات .<sup>(1)</sup> (westcoth. 1968)

والأمر المهم لنا فى هذا الموضوع هو أن كتاب الرواية ، يختلفون من واحد  
لآخر فى كم المعلومات المطلوب ، وفقا لظروف متعددة ، منها مايتعلق بهدف  
الرواية ، ومادتها ، ومنها مايتعلق بقدرات المؤلف ومماته ... الخ . لكن الأمر المؤكد  
أن الاحتياج للمعلومات فى سياق ملائم ، هى مما يميز كاتب الرواية وهو يقوم بذلك  
من خلال نظرة تقييمية متواصلة ومستمرة ، والا فقد العمل عضوبته ويخرج على  
حيكه .

ويذكر برجسون أن الكاتب القصصى (شأنه شأن أى مبدع آخر) يبدأ  
بكليات وأطر ، ويكون مجهوده الأساسى فيما بعد موجها لملئ الثغرات والفراغات ،  
بحيث يمتلئ العمل ، ويأخذ صورته النهائية .. (برجسون ، ١٩٤٦ ص ١٤٨ .  
١٤٩) وعملية الملئ هذه ، اذا كان ماذهب إليه برجسون صحيحا ، تعتمد على حاسة  
تقييمية ونظرة جالية تعمقة ، ليس ذلك فحسب ، بل أن هذه الظروف وتلك  
الحاسة تمتد بامتداد فعل الابداع وحتى نهاية العمل المبدع .

هذا ، وسوف نعاود الحديث عن الجانب التقييمى عندما نتعرض لجانب  
التواصل فى العمل الفنى .

## ٥ المواصله الايقاعية والمزاجية :

فى دراسة للدكتور سويف وعبد الحليم محمود - تبين وجود علاقة منحنية بين  
السمات المزاجية والقدرات الابداعية ، وقد عرضنا لذلك من قبل ، والأمر الذى  
وقفنا عنده بخصوص هذه الدراسة ، هو أن الناحية المزاجية كسمة قد تختلف عن  
الناحية المزاجية كموقف ، ومن هنا كان تركيزنا أو اهتمامنا بفحص العلاقة بين الأداء  
الابداعى وما يلاسه من حالات وجدانية .

---

(1) problem solvers.

ولقد لاحظنا أن المبدع يفضح في العمل لايقاع معين ، من ذلك ما يذكره نجيب محفوظ من أنه يكتب كل يوم — عندما يتصدى للكتابة رواية فيأ عدا يومي الخبث والجمعة . ونلاحظ أن الكاتب في اجاباتهم على السؤال ١١٧ يذكرون أن التحسر يستمر على مدى جلسة العمل ، كما يذكرون في اجاباتهم على السؤال ٢٢٣ أن الحالة الوجدانية أثناء الجلسة تكون مختلفة عنها في غير جلسة الكتابة .

وإذا كان ذلك كذلك بمعنى :

١ - أن الحالة الوجدانية أثناء الكتابة مختلفة عنها في غير جلسة الكتابة .

٢ - وأن هذه الحالة تستمر طوال الجلسة .

كان معنى ذلك أن الكاتب مطلوب منه بذل جهد كبير للاحتفاظ بحالة مزاجية مختلفة عن حالته الطبيعية في غير جلسات الكتابة .

والحقيقة التي تفر عن وجهها من كل ماسبق هي أن موقف العمل يكون مختلفا عن موقف اللهو مثلا أو تناول الطعام .

وقد قصدنا إلى الكاتب أمين ريان نغسر منه عما اذا كان يوجد خلاف بين فعل الابداع وعدد آخر من الأفعال ، وتبين لنا المقارنة التالية الفروق التي تصورها كما يعيشها هو شخصيا بين فعل الابداع وبعض الأفعال الأخرى (استنبار بتاريخ ١٦/٣/١٩٧١) .

أ فعل الابداع وتناول الطعام :

لا يوجد وجه شبه أو علاقة بينهما ، من حيث أن الابداع بذل إلى الخارج ، والأكل دفع إلى الداخل .

ب فعل الابداع والنوم :

العمل الفني نوع من التوهج والتنبه . والنوم نوع من الانطفاء والانحسار ولا يكون لنا ارادة فيها تفعل خلاله على نحو ما يكون ذلك أثناء الابداع .

ج فعل الابداع والمشي :

يقرب المشي من العمل الفني ، وأقصد هنا المشي غير المقصود، المشي الذي له صفة التزهة والجرد من الغرض . يمكن أن يشحن البطاريات للعمل الفني من خلال التفكير... الجسم يتحرك والعقل مقيد وهذا أفضل . لانى للتخطيط للعمل

الفنى ...أخرج ألف جزيرة الزمالك فتترتب أفكارى ومشاعرى وبذلك أقترب من موضوعى .

#### د فعل الابداع والتفكير :

التفكير لا أدرى ... . فيه صلة بين وبين العمل الفنى الا أن اضطرابات نفسية تحدث أثناء العمل الفنى . ترجع الى الشد والتوتر والانفعال . الواحد يتخصص الأحداث فى حالة الوداع مع حالة وهى بطله روايه الحركة المشورة كنت أحس ببرودة وأنفاس تقطع .

من - هل ذلك راجع للذكرى الحقيقية (حيث أن البطلة لم تكن خيالية) أم لعلاقتك بموقف العمل ؟

ج- حدث أن قلت لك أن حالة الحضور يشى الانسان فيها الزمن . يبقى ما فيش بعد زمانى بينى وبين الأحداث .

والنتيجة التى تخرج بها أن مواصلة الاتجاه من الناحية المراجعية والوجدانية . مما يميز المبدع وفعل الابداع . فالجهد الانسانى ليس ذا طليعة متجانسة من موقف عادى الى موقف ابداع . وقد لاحظنا فى الفصل الثالث أن الفصل لا يتحدد فقط على مجرد الرغبة فى انجازها بشكل معين . بل هناك متغيرات متعددة تتدخل فى تشكيله وتوجيهه .

وربما كانت العادات التى يكوئها المبدع والتى اشرنا اليها فى الفصل السابق مما يشكل الى حد بعيد حركته أثناء فعل الابداع . كما أنها تساهم فى توجيه طاقته الوجهة الملائمة .

#### ٦ - الواسلة (الفيزيكية) الجسمية والادائية :

احتفظنا بهذا الجانب من الواسلة الى النهاية . لأنه فيما تصور هو محصلة كل ما سبق من جوانب الواسلة . ولأنه هو الجانب المسئول عن أخراج لمادة المبدعة الى حيز التنفيذ .

ونود فى هذا الموضع أن نشير الى أن القصور فى أى جانب من الجوانب السابقة

سنظهر نتيجته حتماً عند الأداء . على أنه من المطلوب احتفاظ المبدع بقدر من الطاقة البدنية والنفسية يحثه على المواصله .

ومن ذلك ما يذكره توماس مان أنه عندما كان مريضاً وغير قادر على الكتابة فى رواية دكتور فاوستوس كان احساسه بالعمل كاحساس مريض ذى جرح مفتوح يريد له أن يلتئم .

وبالنظر فى الجدول رقم ( ٢١ ) نلاحظ وجود عدد من الأسئلة تؤكد أهمية لاحتفاظ بقدر معين من الطاقة من ذلك السؤال ١٣٧ . حيث يجيب ٢٢ كاتباً فى مقابل كاتب واحد ( كما ١٧٣٨ ) بأنهم بعد فترات الراحة يتناولون الموضوع بطريقة أفضل . وتستطيع أن تتصور احتفاظ المبدعين بنفس القدر من الراحة على مدى فترات المعالجة .

ويذكر جورج سيمون أنه قبل أن يبدأ كتابة قصة يستدعى الطبيب للتأكد من عدم توقع منغصات لمدة ١١ يوماً . يقيس الضغط ويقصص كل شئ ثم يوافق على البدء فى العمل . وقد سئل سمون عما اذا كان الطبيب يحضر فى النهاية بعد كتابة القصة فأجاب بنعم . ويلاحظ أن ضغط الدم أقل مما كان عليه . وهو ينصح بعد الرواية بالاستراحة لمدة شهرين ( rowley, M., 1962, P. 137 )

ويذكر كابوت ( capote ) أنه يكشف الحكاية فصلاً وراء الآخر . وأنه يأخذ نفسه بذلك بصفة منتظمة بحيث يكتب فى كل يوم فصلاً . وإذا حدث وتوقف لمدة ٤٨ ساعة بسبب المرض . فانه يتخلص من الجزء الذى أنهزه ولا يعود مطلقاً الى هذه القصة

#### الفعل بين مواصلة الاتجاه واتخاذ القرار والتقييم :

لاحظنا فى الفقرات السابقة ان مواصلة الاتجاه ليست عاملاً بسيطاً ، بل هى ذات جوانب متعددة . ولعلنا لاحظنا كذلك أن أهم ما يميزها هو الوعي . ذاكرة وادراكا ، بالحدود التى يتقدم خلالها . وعملية التقدم لا تتم بمجرد الرغبة أو النلقائية ، من حيث أن الموقف يحدد على ترك اتجاهات واختيار أخرى . وعلى هذا فإن مواصلة الاتجاه فى عملية الابداع تتطلب قدراً من الجرأة فى اتخاذ القرارات . ليس

فقط القرارات المؤثرة في سيرة أحداث وأفكار الرواية . بل وكذلك في عملية مواصلة الفعل الابداعي ذاته .

واتخاذ القرار يرتبط بعدد كبير من جوانب النشاط النفسي . من ذلك مثلا علاقته بالمجازفة<sup>(١)</sup> . وقد لاحظ والاس وكوجان علاقة بين المجازفة والابداع . صحيح أنها علاقة ليست مستقيمة ولكنها مؤشر على طبيعة فعل الابداع .

كذلك لاحظ بريم وهوف وجود ارتباط بين عدم تحمل الفوضى والابداع (Brim & Hoff, 1957) وهو الأمر الذي زادته وضوحاً فيما

بعد دراسات د . سوف ود . عبد الحليم محمود ود . ملوى الملا من وجود علاقة ضمنية بين هذا الجانب وبين الأداء الابداعي مما سبق لنا عرضه في الفصول السابقة بقدر من التفصيل .

والدراسات التي أجراها وستكوت عن الخدسين (Westcott 1968) وثلاثي أشرفا إليها من قبل تشير الى وجود أربعة أنماط من الناس تكللهم أسلوبه وطاقته في الوصول الى نتائج سليمة بناء على ما يقدم له من معلومات . ونقسمنا لنتائج وستكوت يمكن أن يتضح اذا افترضنا أن كتاب الرواية نمط خاص . فليسوا هم الذين يصلون لنتائجهم بسرعة ويقدر قليل من المعلومات . ولا هم الذين يصلون لنتائجهم ببطء ويقدر كثير من المعلومات . بل هم يصلون الى نتائجهم ببطء ويقدر قليل من المعلومات . وقد يكونون في ذلك مختلفين عن الشاعر وكاتب القصة القصيرة من حيث أن الاشرافات التي تبرز في خيال المبدع تحتاج الى عملية تهيئ وترتيب ولغز . الأمر الذي يتطلب قدرة معقولة على تنظيم وشجاعة ملائمة لاتخاذ القرار . وجيزة مناسبة لعرض الموضوع على الآخرين . ولكن بين هؤلاء من ذلك ؟

يوضح لنا الجدول رقم ( ٢٢ ) النتائج التي توصلنا اليها من خلال الاستخبار

« جدول رقم ٢٢ »

رقم	السؤال	نم	لا	كلا	مستوى الدلالة
١٩٠	هل يمكن أن نختار بين أكثر من وجهة تطور الأحداث ؟	١٤	٨	٠١,١٤	-
١٩٧	هل تكون النتيجة متفقا دائما مع مقدمات الأمور ؟	١٩	٨	٠٢,٠٤	٢٠
٢٠٠	هل تغير بعض الشخصيات على عدم التوازن عن هذا الترد ؟	١٢	١	٠٧,٧٨	٢٠١
٢٠١	وسى تكتشف ذلك أثناء الكتابة أم في النهاية ؟	١٠	٤	٠١,٧٨	٢٠
٢٠٠	هل تنبى الأفكار حينه تحاول عرضها من خلال الرواية ؟	١٩	٥	٠٧,٠٤	٢٠١
٢٨٤	هل يكون أمامك أحيانا أكثر من حل للمشكلة ؟	١٧	٤	٠٦,٨٦	٢٠١
٢٨٩	هل يحدث أن تترك الأمر وتزج لفترة معينة ؟	١٦	٢	٠٩,٣٩	٢٠١
٣١٦	إن حدث هذا (كأن إحدى الشخصيات تصبح عينا على الرواية) فهل تختص بها طريقة أو بأخرى ؟	٠٨	١	٠٤,٠٠	٢٠٥
٣١٨	هل تقدر وتقطع الرسم لغة مميزة لكل شخصية ؟	١٨	٤	٠٧,٦٨	٢٠١
٣٢٥	وعند حدوثك للمعالجة (بعد مدة انصراف) هل تكون الأمور أكثر وضوحا ؟	١٧	١	١٢,٥٠	٢٠١
٣٢٧	وإذا ظلت غير واضحة فهل يوجد أسلوب معين تتبعه لاستيفاحها ؟	١٩	٣	٠٦,٠٨	٢٠
٣٤٠	هل تغير فيها تكتب خلال كل حلقة ؟	١٨	٦	٠٥,٠٤	٢٠٥
٣٤٧	هل تراسع المسودة الأولى دفعة واحدة ؟	١٩	٤	٠٨,٥٢	٢٠١
٣٥٦	هل تقدر أن لكل الأفكار والمواقف التي تعرضها لى الرواية وطلبة معينة ؟	٢٠	١	١٥,٤٢	٢٠١
٣٦١	هل تقف بالتقدير الخاص أمام بعض ما تكتب ؟	١٩	حضر	٢١	٢٠١

ومن استقراء النتائج نستطيع ملاحظة عدة أمور :

- ١- أن المبدع يقوم بمجهود انشائي ويتحمس للتقدم فى العمل .
- ٢- أن بعض الأفكار أو الشخصيات تدخل على غير رغبة المبدع ، وأحيانا ماتمرد عليه .



٣ - أنه أحيانا لا يتمكن من ثني الشخصية عن وجهة نظرها ، ويذكر البعض أن ذلك يهيء في النهاية لصالح العمل .

٤ - أن الغموض أحيانا ما يُعجز الكاتب عن المواصلة - وهو يشرح ليعود برؤيا أوضح .

٥ - أن المجال أمام المبدع ليس على درجة واحدة من التجانس ، وعلى المبدع أن يحفظ بالمفاتيح التي تتيح له عدم الوقوف على عتبات الأبواب .

٦ - اتخاذ القرارات يتم من خلال نظرة تقييمية للعمل - وربما كان ما ذهب اليه هولمان (Hallman) ، من وجود حالات وجدانية جمالية موازية لحالات

ومراحل فعل الابداع ، مما يوضح خصائص الظروف النفسية في العمل الابداعي حيث يرى أن اللذة تحقق بصورة تلقائية في مرحلة الاشراق<sup>(١)</sup>

وعلى الرغم من أن هولمان يتوقف عند اللذة المصاحبة لهذه المرحلة على أساس أنها مسألة تلقائية فجائية لا يمكن للمبدع دفعها أو استبقاها . على الرغم من ذلك ، فإنه يذكر أن المرحلة الأخيرة من اللذة وهي الموازية لمرحلة التنفيذ تصعب فيها خيالاتنا ، والمبدع فيها محتاج للتعرف على مطالب الجماهير ومعاشتها ، ومن ثم تكون الصياغة ملائمة لهذه المطالب (Hallman . 1966)

وتقد رأينا من قبل أن التضمين الى مراحل مستقلة ومتميزة لا يثبت أمام الفحص المتعمق . ومن ثم كان لنا أن نستنتج مما يورده هولمان أن التعرف على مطالب الجماهير وصياغة العمل المبدع بناء عليها يمكن أن يتم على مدى فترات المعالجة ومن خلال قرار يتخذه المبدع .

وفي دراسة نظرية لبيردزلي Monroe Beardley . يقول أن الفنان في البداية يجد من السهل عليه ضم عنصر الى آخر... أما في النهاية فإن ذلك أمر صعب . لأن الأمر يحتاج الى إعادة نظر في العمل من بدايته ، وربما أعيد من جديد . ويرى بيردزلي أن الفنان يمكن أن ينتهي من العمل ، ولكن هل معنى ذلك أن العمل قد تم ؟

يعلق بيردزلي بأن هذا أمر صعب ، ويختلف من فنان لآخر ، وذلك لاختلاف

القدرة على التقييم - أو بمعاودة بيردزلى لأن عين الرضا تجاوزت من فنان آخر .  
Beardley , m 1965

وإذا جاز لنا أن نعلق بشئ في هذا الموضوع ، فهو أن فعل الابداع ليس مقسما الى عناصر مستقلة على نحو ما رفضنا فكرة المراحل المنمزة . فنحن نلاحظ أن فعل التقييم مرتبط بالقدرة على اتخاذ القرار <sup>(1)</sup> والمجازفة أو المخاطرة <sup>(2)</sup> . كما يرتبط بالقدرة على تحمل الغموض ، وعدد آخر من السمات المزاجية . فضلا عن الجوانب الأخرى التي سبق أن عرضنا لها في حديثنا عن مواصلة الانجاء .

ولكن بعد كل هذا - ماذا عن تلك الآلة المعجزة - المبدع - ما هي حدود طاقته ؟ . وما هو الجهد المطلوب منه لممارسة فعل الابداع . وعلى أي نحو يتم ؟ هذا هو موضوع الفقرة التالية .

### عملية الابداع والجهد التنفيذي :

الحديث عن الجهد بعد هذه المرحلة الطويلة يمكن أن يكون تحصيل حاصل . حيث أننا على مدى تناولنا لفعل الابداع كنا نتحدث عن أداء يقوم به المبدع ، وهذا الأداء هو في الحقيقة محمول على جهد نسط .

ولكننا في الواقع نعود اليه هنا لنشير الى جانب ربما أهمل لدى كثير من الباحثين - ذلك هو المستوى المطلوب من الطاقة لانجاز فعل الابداع .

ولقد رأينا عند حديثنا عن مواصلة الانجاء أنه محور ذو خصائص معقدة وجوانب ثرية . كما أننا لاحظنا أن الأداء الابداعي لا يتم الا من خلال جهد تقيسي في اطار قرار يتخذه المبدع . وعلى هذا فإذا افترضنا أن المبدع لديه الانجاء وهو قادر على اتخاذ القرار بناء على نظرة تقييمية ولكن مستوى الطاقة لا يفي به للانجاز . ماذا سيحدث ؟ .

نتصور أن الأمر سينتهي على نحو ما يذكر ترومان كايوت فيما اوردنا عنه . بأنه سيدفع القصة الى غير رجعة ، ومن هنا كان الجهد ومستوى الطاقة من الزم لزوميات فعل الابداع .

---

(1) Making Decision

(2) Risktaking

ويشير الجدول رقم ( ٢٣ ) الى عدد من الاجابات قد تلقى بعض الضوء على هذا الجانب من فعل الابداع

### « جدول رقم ٢٣ »

رقم	المسألة	نعم	لا	كأ	معى الدلالة
١٠٨	هل يكون من السهل بعد ذلك القيام بشاغل	١٧	٤	٨٠٥	٠٠١
١٠٩	تهدى قبل الجلسة ( البدء فى الكتابة بخمس ؟	٠٦	١٨	٥٠٤	٠٠٥
١١٧	هل تعدد وقتا لكل جلسة ؟				
١١٧	هل يظل مستوى نمسك للكتابة هو نفسه من البداية للنهاية أثناء جلسة الكتابة ؟	١٦	١٥	٤٧٦	٠٠٥
١٢٠	هل تعتقد أن لخالكت النفسية علاقة بما نفسة و				
١٢٠	الرواية من أفكار ومواقف ؟	٠٩	١١	٦١٠	٠٠٥
١٢٦	هل ادبجت مرة مع ما تكتب للدرجة أنك				
١٢٦	عصرت على أساس أنك تعيش الواقع ياقل ؟	٠٨	١٣	١٤٥	-
١٢٣	هل هناك مشاعر معينة لتتلك خلال فترات				
١٢٣	المعالجة ؟	٢٠	١٤	٩٣٦	٠٠١
٣١٩	هل أحد صعوبة فى بعض مراحل المعالجة تتعلق				
٣١٩	خلق أفكارك من دونك الى الورق ؟	١٧	٠٧	٣٣٧	١٠٠
٣٤١	هل تمرر عما تكتب خلال كل حصة ؟	١٨	٠٦	٥٠٤	٠٠٥

التحليل يحدد على اجابات المجموعة : فقط

والخيط العام الذى يربط بين هذه الاستجابات هو أن الجهد الذى يقوم به المبدع لا يقل مع التقدم فى الجلسة . وهو قد ينسى نفسه ويتصرف على اساس أن ما يعالجه واقع وليس خيالا . ثم أن حالته النفسية علاقة بما يفيضه من أفكار فى سياق الرواية . ويقر الكاتب بوجود صعوبات لتقل أفكارهم الى الورق . كما يقرون بأنهم يعدلون أثناء الكتابة وهذا ما لاحظناه عند تحليلنا لسودات روايات بعضهم .

وربما كان النشاط المصاحب للإبداع الفنى مختلفا بعض الشيء عن النشاط والتفكير اللذين يتسميان الى الأنشطة الابداعية الأخرى . من حيث أن الفن تكون نتيجته عملا يتميز بالذاتية والخصوصية . على عكس الإبداع فى مجال الهندسة أو

الطبيعة أو الذرة مثلا - حيث لا تحمل النتائج أسماء أو بصمات مبدعها - نظرا لدقة التخصص والاعتماد المتبادل بين نتائج باحثي هذه العلوم - ومن هنا كان الجهد المبدول في العمل الفني أقرب لأن يكون قضية شخصية .

وربما كانت هذه النقطة من أبرز ما يميز الجهد المبدول في العمل الفني . حيث أنه جهد تلقائي واختياري - ولدى المبدع الحرية في صياغة هذا الجهد بالأسلوب الذي يرتضيه - ولديه الحرية كذلك في وضع أو عدم وضع أى أفكار أو أفكاره - هذا مع الإقرار بالالتزام بالقواعد الفنية المتعارف عليها .

وقد يكون ذلك من الأسباب التي جعلت روجرز (Rogers) وماسلو وفروم (Fromm) وكولي (kubie) - برون أن التعبير عن الذات والمفرد - من أبرز ما يميز فعل الإبداع - على أن المبدع لا يعبر عن ذاته فقط - ولا عن قضاياها بوجه خاص - بل هو قويا تنصير ضمير الجماعة - ويشعر حسن تمثله هذا الضمير - يكون مبدعا . (Mckler & shontz, 1965)

وقد عرض سوييف لحركة الشاعر أو جهده أثناء التنفيذ فقال : " أن حركة الشاعر تتلخص في أنه " يدفع .. في مجموعة من الوثبات بينها لحظات كفاح .. فهذه لحظة نزع فيها أمام الشاعر عدة أبيات دفعة واحدة مما يدفعه للأسراع في كتابتها خشية أن تضيع .. ويتم الشاعر تسجيل الوثبة وكأنما أسدل بعدها ستار . لكن الشاعر ينظر مندفعاً وهو الآن بكافح - ومن المحقق أنه في هذا الكفاح يشعر بإنه ، فالأنا يحاول التغلب على حاجز يقوم في سبيله - ما هو هذا الحاجز بالضبط ؟ ان الشاعر يعاينه باعتباره جزءا من الموضوع قد صاد المجال .. الخ .

(سوييف - ١٩٧٠ ص ٢٩١ - ٢٩٢)

ونلاحظ أن هذه النتيجة تلتقي مع نتائج الدراسة الحالية - من حيث أن الجهد المبدول يرتبط تماما بالأنية الخاصة بالمبدع - وتكون أشد بروزا عندما يصادف مواقف تشجع جوا من الغموض في المجال - ومطلوب من المبدع أن يتجاوز هذا الغموض - وقد يستطيع ذلك أثناء الجلسة - وقد لا يتمكن من ذلك فينصرف على نحو ما يجب الروائيون ، الى مجي الوقت المناسب - وهو يعود ليجد الأمر أكثر انفتاحا والمجال أكثر وضوحا .

## فعل الابداع بين المبدع والمطلق (التواصل) :

تحدثنا فى الفقرات السابقة عن الجهد الذى يبذله المبدع فى الوصول الى تحقيق ما يريد . وقد وصلنا الى أن فعل الابداع ليس أمرا بسيطاً يسير فى خط مستقيم . بل لايتصور أن يتخذ لنفسه خطاً مساراً واحداً ، وعلى مدى فترات المعالجة يبدو أن المبدع يعمل من خلال مجال غير متجانس . سواء كان هذا المجال متعلقاً ببيئة الخارجية أو بالظروف الداخلية ، وعليه بقوة شخصية ومثابرة . أن يصمد وأن يواصل من خلال الغموض وعدم التجانس فى المجال الابداعى . بشرط وعيه المتواصل بالحدود التى عليه أن يظل فى أطوارها والأهداف التى يريد تحقيقها .

ويذكر موريس شتاين (M. stein) فى دراسة له بعنوان «الابداع فى مجتمع حر» أن التقييم أمر ضرورى فى الابداع ، والاكان الانتاج غير مختلف عن انتاج المجانين . ويفرق الباحث بين طيبة مرحلة التلقى لدى المبدع ومرحلة التحقيق . حيث يكون المبدع فى مرحلة التلقى أقرب الى المستقبل ، أما فى مرحلة التحقيق . والتقييم هنا عمود رئيسى فيها . فان المبدع يكون انجذاب ويستشهد شتاين بما يذكره بيكاسو . من أنه فى المرحلة الأولى يكون كمن يطلق أمراً ، أما فى المرحلة الأخيرة فهو يبدأ فى تقييم عمله بدقة .

وإذاكاننا نربط فى هذا الموضوع بين التقييم والتلقى . فذلك لأن التلقى والتدقيق فى تقديرنا يساهمان بشكل جوهري فى عملية الابداع .

ولقد سبق أن عرضنا لعدد من اجابات الكتاب توصلنا منها الى أن المبدع يقوم أثناء الانجاز الابداعى بتوجيه جزء من جهده الى التقييم . والحقيقة أننا لا يمكن أن نتصور أن عملاً ما يتم كيفما اتفق دون نظرة نقدية من الفاعل أو المبدع . ونحن نتأكد المبدع أن أحداً لن يرى ما توصل اليه ، لسبب أو لآخر ، فان النتيجة . فبا تصور ستكون عزوفه عن المواصلة . أو عدم توفيقه فى الأدلة . أو التزوع الى تحقق انتاج برى . غير ملزم بالقوالب السائدة والأشكال المتعارف عليها ، هذا فضلاً عن أن القائم بالفعل . وخاصة فى مجال توجيه رسالة ، يضع فى اعتباره متلقى تلك الرسالة ، حتى وهو يعدها .

والتقييم يمكن أن يتم من أوله كلمة الى آخر كلمة وعبر عملية التنفيذ . وقد لا يتم بشكل كامل الا فى نهاية العمل . ويمكن أن يقوم به المبدع شخصياً ، كما يمكن

أن يشترك معه آخرون من ذوى الرأى الصائب والمشورة المختصة .  
وسوف نورد فيما يلى عددا من اجابات الكتاب لثرى الى أى مدى يكون  
التواصل عنصرا فعالا فى عملية الابداع على نحو ما يوضح الجدول رقم ( ٢٤ ) .

« جدول رقم ٢٤ »

رقم	السؤال	نم	لا	كأ	مستوى الدلالة
٣٦٤	هل تعتمد برأى الآخرين فيما تكتب ؟	١٨	٠٦	٠٥.٠٢	٠.٥
٣٦٥	هل تحاول أن تحصل منهم على موقف معين ؟	٠٦	١٨	٠٥.٠٤	٠.٥
٣٦٦	هل تحاول أن تعلمهم على اتخاذ موقفه معين من عملك ؟	٠٢	٢٢	١٥.٠٤	٠.١
٣٦٩	هل ترفض آرائهم أحيانا ؟	٢١	٠٢	١٤.٠٨	٠.١
٣٧٦	هل لك جمهور خاص تعرض على رأيه ؟	١٤	٠٧	٠١.٧	٠.٢٠
٣٧٨	والجمهور الأكبر هل يسلك التعريف على رأيه ؟	٢٠	٠٤	٠٩.٣٧	٠.١
٣٧٩	هل تحاول ماقطع التعريف على رأيه ؟	١٥	٠٩	٠١.٠٤	-
٣٨١	والنقاد هل تعرض على أن تعرف على آرائهم ؟	١٦	٠٧	٠٢.١٦	٠.١

وواضح من الجدول كيف أن الكاتب حريص على رأى الملق سواء كان هذا الملق  
جمهوراً عاماً أم جماعة خاصة أم من النقاد .

وفى عدد من رسائل لورنس التى قننا بتحليل مضمونها . لاحظنا أنه على  
مدى ثلاث سنوات وشهرين ( المدة من ١٩١٢/١/٩ إلى ١٩١٥/٣/١٩ . وهى المدة  
التي فحصنا رسائله خلالها ) . لاحظنا أنه يعتمد على رأى الآخرين فى وضع كلمة  
النهاية لأعماله الأدبية

ومن بين الآخرين الذين كان يعتمد عليهم لورنس : برتراند رسل  
( B. Russel ) وأدوارد جارسنت ( E. Garnett ) .  
وماكلويد ( A.W. Mcleod ) وهوبكينز ( W.E. Hopkin )  
وأدوارد مارش ( E. March ) وآخرون . ولكن الملاحظ أن معظم  
الملاحظات كانت موجهة الى ادوارد جارسنت .

ومن أهم العناصر التي تفتتها هذه الرسائل ، حاجته الملحة الى رأى جارت فيما يتج . وقد كان يثور أحيانا لأعتراض جارت على عنصر أو جانب فى إحدى قصصه . كما أنه كان يشير الى موضوع المال العائد من النشر ، مما يعطى انطباعا بوقوعه فى شرك الناشرين . وما قد يجره بعد ذلك عليه من الرضوخ لمعايير الكسب التجارى . ويشير فى أحد خطابهاته بتاريخ ١٨/٤/١٩١٣ الى أدوارد جارت أنه سيرسل اليه مسودة<sup>(١)</sup> لأحدى رواياته . ويطلب رأيه . ويشير الى أن جارت قد لا يحبها ولكنه - أى لورنس - معجب بها . (Moore, H., 1962 P. 200)

ونستطيع أن نستنب من هذه الرسالة أن لورنس كان يمتلك أثناء العمل حساً تقنياً يمكنه من تصور رأى الآخرين فى عمله . ولكنه مع ذلك ومع اقتناعه برؤياه . وتصوره أن الآخر قد لا يتفق معه . يصير على أنها (الرواية) شيقة وجسيلة . وهنا نلاحظ أن الكاتب قد توصل الى حدود صلبة . يصعب عليه ازلتها وإعادة البناء من جديد . ومن ثم يدافع عنها وقد يستمر فى مواصلة اتجاهه دون توقف . وفى تحليلنا لمضمون اعترافات توماس مان لاحظنا أنه يعتمد على آراء متعددة يستلهم منها ما قد يساعده على انجاز الرواية بصورة لائقة .

على أننا نلاحظ فى هذا المجال . سواء لدى لورنس أو توماس مان أن عملية التقييم تتم من خلال عملية التوصليل . الأمر الذى يزودنا بقدر معقول من الثقة فى صحة الرأى الذى توصلنا اليه . وهو أن عملية الابداع لا تتم أولاً ثم يحدث التقييم والتوصليل . بل أن جميع العناصر تدخل فى تشكيل فعل الابداع . سواء كانت عناصر متعلقة بالمبدع أو بالمتجمع أو بالظروف الفيزيكية المحيطة .

وقد يتم التقييم بصورة ذاتية . أى يقوم به المبدع نفسه . وهنا علينا أن نذكر أن المبدع ليس زرعاً شيطانياً مقطوع الصلة بالتاريخ والياق الثقافية لمتجمعه . ومن ثم فهو حين يقيم عمله . فإن ذلك يتم فى الغالب من خلال عملية مقارنة . وقد لا تكون متعمدة . بالقيم الفنية والثقافية السائدة .

والمبدع الأصيل هو الذى يتمكن من الالتزام بالأصول والقواعد الفنية . ويمكن فى نفس الوقت من تجاوزها . أحضارنا لتطلعات الجماعة ومطالبها وقضاياها .

وربما كان للآخر وتليفة أخرى . وهي عملية ضبط طموح المبدع . الأمر الذى  
يعد من سهولة وتدفق الأفكار والحوادث . مما قد يُعجزه عن الحسم بِنهاية معقولة .  
وهذا ما أشار اليه توماس وولف بقوله «أن الشك بدأ يزحف إلى عقلى . وربما لا  
أعيش حتى أنهى هذا الكتاب ... خدمنى الحظ . حيث تعرفت على صديق .. وإنى  
لا أدرك الآن أنى لم أخطم بفضل حكمة وصبر وشجاعة هذا الرجل ... لقد كان مراقبا  
ماهرا للمعركة . معركة الابداع . ولقد نجح فى الابقاء على داخل المعركة .. »

أذن فالعمل الابداعى لا يتم فى فراغ . ولا تتصور وجود فرد لا يهتم الى جماعة  
. تتحمس ليراعته . وتقوم من هبوطه . واذا أحس المبدع فى لحظة أنه بلا سند نفسى  
يتعاطف معه ويتفهم وجهه نظرة . فأنه حينئذ . قد يترك الموقف تلقائيا ودون تردد .

تكون هذه النقطة قد وصلنا الى النهاية . واذا كانت النهاية فى عملية الابداع  
تكشف من خلال عملية التوصيل . حيث ينمى العمل مستقلا ومتفاعلا مع باقى  
الأعمال الفنية فى المجتمع . وقد تكشف حينئذ فيه جوانب خصوصية أو مناحى قصور .  
فما يدفع المبدع الى العمل من جديد . اذا كان ذلك كذلك . فان هذه الدراسة هى  
الأخرى . اذ تضع كلمة النهاية . فهى فيما نتصور ليست أكثر من لبنة فى بناء . ولابد  
من الاستمرار والمواصلة . حيث أن ما توصلنا اليه من نتائج لا يمكن ان يكون هو القول  
الفصل فى عملية الابداع . قد يكون فى النتائج بعض الجوانب الإيجابية . ولكننا نعلم  
بوجود عناصر أخرى مازالت فى حاجة الى مزيد من الاستكشاف مما سوف نعرض له فى  
خاتمة هذا البحث .



# خاتمة

إذا كان مايقال من ان نجاح اى دراسة يكن فى القدر الذى تتيه من مشكلات قولاً صادقاً فإن الدراسة الحالية . بما توصلت اليه من نتائج . وبما لم تتوصل الى حله من مشكلات قد توصلت الى تحقيق هدفها . وان كان من الضروري ان تحفظ كثيراً قبل الادعاء بأننا قد حققنا كل أهدافنا .

والمشكلات التى أبرزتها هذه الدراسة . وتتطلب مزيداً من التناول يمكن الإشارة الى بعضها فيما يلى : —

## ١ الاتزان النفسى :

لاحظنا من خلال نتائج هذه الدراسة ان الاتزان النفسى . يلعب دوراً هاماً فى عملية الابداع ، ليس فقط كهدف يود المبدع الوصول اليه ، ولكن كعنصر فعال فى سير العملية . والاتزان النفسى يتطلب المقضاء على التوترات الناشئة نتيجة احتلال عناصر المجال السلوكى للمبدع . ومن هنا كان الوصول الى هذه الحالة مطلباً أساسياً للفنان .

غير أننا فى مجال الرواية ، نحكم أنها عمل طويل يتطلب مدى زمنياً طويلاً . نلاحظ ان المبدع يظل مواصلاً العمل لمدة غير قصيرة . فهل الوصول الى حالة الاتزان يتم فى نهاية كل جلسة أو فصل ؟ أم يظل التوتر قائماً حتى نهاية العمل ؟

نتصور ان التوتر يظل مصاحبا للمبدع عبر رحلة الابداع . وان كان هذا لا يمنع من الإشارة الى ان كل جلسة ابداع تلعب دورا في تزويد المبدع بعناصر رضا واتزان وأن كان ذلك يتم بصورة جزئية . الى ان يصل المبدع الى نهاية العمل الفني . فلاحظ أن الاتزان النهائي . أو الهبة فيما يذهب الى ذلك هولمان (Hollman) قد تحققت . ويمكن لنا في هذا الصدد افتراض وجود مستويات مختلفة للتوتر . توتر موفق خاص بالفرد في موقف محدد . وتوتر محوري مصاحب للفرد باستمرار . وتوتر سابق . أى يضم الفرد مع الآخرين في حالة توترية عامة ... الخ . مما يدعونا الى مزيد من دراسة هذا البعد للكشف عما يمكن ان يساهم به في النشاط الفنى عامة والنشاط الابداعى على وجه الخصوص .

### حالة النحن :

أن الوصول الى حالة النحن أو الائتلاف الاجتماعي ليس معناه الوصول الى حالة ثابتة . بل عملية دينامية مستمرة تبدأ حتى من قبل أن يشرع المبدع في العمل وتستمر حتى النهاية بل الى ما بعد النهاية .

وتحقيق النحن في مجال الابداع في الرواية قد يتطلب وجود سمات نفسية تتفاوت درجتها من فعل ابداعي الى فعل آخر . ومن مبدع الى مبدع . ومن سياق الى سياق . وعدم توفر هذه السمات بالدرجات المطلوبة يتيح عنه عزوف الكاتب عن العمل وانصرافه عن الابداع .

ولكن اذا كان الوصول الى الاتفاق بين المبدع والآخر . هو هدف العمل الفني من أجل الوصول الى حالة النحن . فهل يمكن ان يكون ذلك مؤشرا على عدم الاصاله في الانتاج الابداعي الذى يعرف بالجدة والظرافة والغربة .. الخ ؟ أى اذا كانت المسألة محصورة في الاتفاق . فماذا نفسر طرافة العمل ونبوه عن المؤلف والشائع ؟

لا نتصور وجود تناقض أو تضاد بين الأمرين . فهناك اتفاق على أطر عامة يتم من خلالها التواصل والتفاهم . كما أن هناك قنوات تجرى فيها أفكار المبدع . وغالبا ما تكون القضية أو الموضوع الذى يعالجه المبدع معبرا عن حاجة اجتماعية<sup>(1)</sup> ومن هنا فإن

(1) social Need

استقبالهم له وأنفاقهم عليه هو الذى يشجع الوصول الى حالة النحن . . ولا يعنى ذلك ان المبدع هو العنصر الابداعى والفاعل فقط . بل ان المبدع والجماعة كلاهما ايجابيان . ويساهم كل منهما فى العمل بنصيب .

والمشكلة هنا تكمن فى توضيح الحدود بين دور المبدع . والتأثير الذى تمارسه الجماعة عليه أو ما يطلق عليه التغذية المرتدة<sup>(1)</sup> بحيث يبنى ابداعه بشكل أو بآخر — وهو الامر الذى يتطلب مزيدا من البحث والتأمل .

### ٣ الككل قبل الاجزاء :

أشرنا فيما سلف الى آراء كثير من الباحثين فيما يتعلق بحضور الككل قبل الاجزاء فى مجال عملية الابداع . من هؤلاء بانريك وبرجسون وارنهم وسويت وغير هؤلاء . وقد توصلت الدراسة الحالية الى شئ قريب من ذلك . الا أننا نود أن نشير الى ان الككل الذى يأتي قبل الاجزاء . ليس ككلا جاهزا ( structured ) . فان العلاقة بينه وبين ما يرد اليه من تفصيلات بعد ذلك . علاقة تفاعلية . أى أنه ليس عددا من القضايا العامة يجرى عليها التفصيل والتنويع والحشو فيما بعد . فهو ككل متحرك دينامي .

والأمر الملفت للنظر هو ان معظم الباحثين يتحدثون عن الككل بوصفه كيانا محتفظا عن الاجزاء . كما لو كانت اضافة الاجزاء مسألة تكميل لعناصر ناقصة .

ولقد أشار أرنهم الى ان هناك حركة لولية تحكم فى نمو العمل الابداعى . كما أشار سويت الى أن حجم التوتر الذى يحمله المبدع يتحكم فى حجم وإيقاع العمل المبدع . ونضيف نحن فى هذا السياق ان العلاقة الدينامية بين الاطار وعناصر مواصلة الانتباه التى عرضنا لها فى الفصل العاشر يمكن ان تزودنا بقدر معقول من الوضوح لمسألة نمو العمل ابتداء من الككل وتقدما نحو التفاصيل . فالاحترار المرن والمواصلة للتأثير . مع تزايد وضوح الهدف ومع التزود بقدر معقول من التحمس والطاقة كل تلك العناصر تساهم فى نمو فعل الابداع . واختلال اى عنصر منها يؤدي بالتالى الى اختلال فى مسار العملية . ومن ثم كان الحديث عن كل جامد وتفاصيل جزئية على اعتبار الفصل بينها فصلا مطلقا مما يدخل فى باب التعتب والانفلاق .

ولقد أشرنا من قبل الى ما صرح به عبد الحليم عبد الله من أنه بعيد قراءة كل ما كتبه قبل البدء فى مواصلة الكتابة كل جلسة . وان ذلك على شئ فائما يدعى

رغبة الكاتب في الدخول في الاطار . والالتحام بالتخصصات . ومعايشة الاحداث .  
 بحيث يصير وكأنه عنصر ضمن عناصر العمل . وليس مجرد مراقب خارجي . ومن هنا  
 كان من الضروري الالتفات الى أن الكل والاجزاء . بالرغم من توجهنا الى انها حقيقة  
 من حقائق عملية الابداع — فانها تتنيان الى عالم المبدع . ويتبدان اليه بكل مايؤثر  
 على حركتهما من خلاله . سواء كان هذا التأثير من خلال أفكار أو أحداث أو أسئلة أو  
 معاناته مزاجية .. الخ مما يدعونا الى توجيه قدر من الاهتمام لفحص هذه المنطقة التي  
 مازال بنفسها الكثير من الدراسة .

#### ٤ عملية الابداع وحل المشكلات بواسطة الحاسبات الالكترونية :

في دراسة نشرها نوبل وآخرون . أشاروا الى أن عملية الابداع يمكن أن تفسر  
 من خلال الكشف عن الخطوات التي تم أثناء قيام الحاسب الالكتروني بحل مشكلة  
 معينة ( Newell, A., et al., 1959 )

ورغم إقرارنا بأن الحاسب الالكتروني . يستطيع في دقيقة واحدة إنجاز مالا  
 يستطيع عقل بشر المجازة في عام كامل . فأننا مع ذلك نتصور مع قدر من التحفظ انه  
 لا يمكن له ابداع شيء من الفن المكتوب

صحيح انه من الممكن قيامه بوضع قطعة موسيقية أو حل مشكلة رياضية ..  
 الخ ولكن في مجال كتابة رواية أو قصيدة لا يمكن ان يتم ذلك الا على نحو منطقي . مما  
 يفقد العمل قيمته الفنية .

ويذهب كثير من علماء النفس الى أن الابداع إنما هو من خلال خيال على  
 نحو ما يذكر مارتز وشونر (Martz & Shonr, 1965) . إذ كان ذلك  
 صحيحا . وهو في جانب كبيره صحيح . فان نتائج عملية حساب الآلي وهي تم  
 وفقا لسعات منطقية محددة . ستكون بعد مبركون عن عملية الابداع الفني في  
 الرواية . لأني تعتمد في أي لحظة من خطواتها على خيال يقتصر به اللاحدودة .  
 ولقد رأيت ان جانباً كبيراً مما يرد في الرواية يمر عن قضايا حساسة . والكاتب  
 يضع في روايته مشكلات من يعرفهم . وحسبية حسية يتم بها العمل الفني . فهل  
 يمكن ان تصنع لنا الحواسيب الالكترونية مثل هذا . جهاز خيال وشخصي في نفس  
 الوقت ؟

على أن هذه المشكلة التي نعرضها في هذه الفقرة . لا نسمي لها أن تشبها عن

توجيه جهده الى فحص عملية الابداع الفنى من خلال حل المشكلات فى الحواسيب  
الالكترونية فقد تسفر النتائج عن نموذج جديد لشكل ومضمون العائد الابداعى .  
لفظيا كان ام رياضيا . وان كنا فى نفس الوقت نتوقع أن العائد لن تكون له نفس  
المعايير الحالية . الأمر الذى يتطلب من المطلق اعداد معايير خاصة به هو . لاستقبال  
ونندوق ما ينتج عن الحاسب الالكترونى ، والمتلقى فى هذا المجال سيقوم بعمل المبدع  
الذى يعيد بناء العناصر المقدمة اليه بجهده وخياله لا يقلان عما يتم خلال عملية الابداع  
نفسها .

# المراجع

- ابراهيم (ذكرى) مشكلة الفن - القاهرة - مكتبة مصر - (د. ت)
- ابوزيد (أحمد) حضارة اللغة ، عالم الفكر - ١٩٧١ . ٢ . ١ . ١١ - ٣٤
- الترحيدى (أبوحيان) المقابسات - تحقيق حسن السندوى - القاهرة - ١٩٢٩
- الحكيم (توفيق) زهرة العمر - دار الهلال - ١٩٧٥
- السيد (عبدالحليم عمود) الابداع والشخصية - القاهرة : دار المعارف - ١٩٧٢
- يعتمد هذا الكتاب على رسالة للأجستير بعنوان : العلاقة بين القدرات الابداعية وبعض السمات المزاجية للشخصية - جامعة القاهرة - ١٩٦٨ )
- الملا (سلوى) الابداع والتوتر النفسى - دراسة تجريبية - دكتوراه علم نفس ، جامعة القاهرة - ١٩٧١ .
- بدر (عبدالحسن طه) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ - ١٩٣٨) - القاهرة : دار المعارف - ١٩٦٣ .
- برجسون (هنرى) الطاقة الروحية ، ترجمه سامى الدبوى ، القاهرة دار الفكر العربى - ١٩٤٦ .
- بلوك (د. سلتجر) إعداد : الرؤيا الابداعية - ترجمة أسعد حليم - القاهرة : مكتبة نهضة مصر - ١٩٦٦ .
- جيس (هنرى) الفن الروائى فى (سبعان - ١٩٧١)
- حافظ (صبرى) الرواية المصرية منذ ظهورها عام ١٨٦٧ إلى ١٩٦٩ . مجلة الكتاب العربى - العدد ٥٠ - يولييه ١٩٧٠ .

- حنورة (مصرى عبد حميد) الخلق الفنى . القاهرة : دار المعارف . ١٩٧٧
- حنورة (مصرى عبد حميد) لرفيق الخيال ونلقائية الأداء عند الأطفال . دراسة قدمت في . حلقة دراسية عن مسرح الطفل بالمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالقاهرة في ٢٥ ديسمبر ١٩٧٧ .
- حنورة (مصرى عبد الحميد) المسرح كأسلوب اتصال . دراسة قدمت في : حلقة دراسية عن الإعلام من ٢٥ إلى ٢٧ إبريل ١٩٧٨ بالمركز القومي للبحوث الاجتماعية بالقاهرة .
- خبرى (السيد محمد) الإحصاء في البحوث النفسية والذنبية والاجتماعية . القاهرة : دار الفكر العربى . ١٩٥٧ .
- دوى (جون) الفن عبقرى . ترجمه د . ذكريا إبراهيم . القاهرة : دار النهضة المصرية . ١٩٦٣ .
- ريتشاردز (أ.أ.) مبادئ النقد الأدبى . ترجمة وتقديم د . مصطفى يدوى . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٣
- سارتر (جان بول) مسئولية الكاتب . في بلاك . ١٩٦٦ .
- سعد (ناهد رمزي) لفروق بين خنوع في مستوى القدرات الإبداعية . ماجستير علم نفس جامعة القاهرة . ١٩٧٢ .
- سمعان (انجيل بطرس) ترجمة وتقديم : نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث . القاهرة : هيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ١٩٧١ .
- سوييف (مصطفى) الأسس النفسية للإبداع الفنى في الشعر خاصة . القاهرة : دار المعارف . ١٩٧٠ .
- سوييف (مصطفى) التطرف كأسلوب للاستجابة . القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية . ١٩٦٨
- سوييف (مصطفى) مقدمة لعلم النفس الاجتماعى . القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية . ١٩٦٦ .
- سوييف (مصطفى) الأسس النفسية للتذوق الفنى . مجلة الآداب ببيروت . ١٩٧١ . ٩ . ١ - ١٧ - ٢٣ - ٥٥ - ٧٧ .

- سوييف (مصطفى) العبقرية في الفن . القاهرة : الادارة العامة للثقافة . ١٩٦٠ .
- سوييف (مصطفى) الأسس النفسية للتكامل الاجتماعي . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٥٩ .
- عيسى (حسن أحمد حسن) التفكير الابتكاري وعلاقته ببعض سمات الشخصية . ماجستير علم نفس كلية التربية جامعة عين شمس - ١٩٦٨ .
- غنيم (سيد محمد) اللغة والفكر عند الطفل . عالم الفكر . ١٩٧١ . ٢ ، ١ . ٩١ - ١٣٠ .
- فرج (صفوت) القدرات الابداعية والفرض العقلي . دراسة الأداء الابداعي لدى القضاة . ماجستير علم نفس جامعة القاهرة . ١٩٧١ .
- فرغلي (محمد) سمات الشخصية وعلاقتها بأساليب الاستجابة على اختبارات الشخصية . دراسة بواسطة التحليل العامل . دكتوراه علم نفس جامعة القاهرة . ١٩٦٩ .
- فهمي (سمية أحمد) تفسير التعلم . القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . ١٩٦٠ .
- فهمي (سمية أحمد) دور النظرية في تفسير التعلم . القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . ١٩٥٨ .
- فويستر (م .) أركان القصة . (ترجمه كمال عباد) القاهرة : المؤلف كتاب . الادارة العامة للثقافة . ١٩٦١ .
- كوزنراد (جوزيف) هدف الفن الروائي . في : (سمعان . ١٩٧١ . ص ١٤٩ - ١٥٥)
- مان (توماس) فن الرواية . في : (بلوك . ١٩٦٦)
- ماهر (مصطفى) الرواية الألمانية المعاصرة . عالم الفكر . ١٩٧٢ . ٣ ، ٣ . ١٦٧ - ٢٢٦ .
- محمد (عبدالحمد ابراهيم) القصة المصرية وتطور المجتمع الحديث . دكتوراه أدب عربي من كلية دار العلوم جامعة القاهرة . ١٩٧٢ .



- محمد (عبدالتار إبراهيم) الأوصالة وعلاقتها بأسلوب الاستجابة . دكتوراه علم نفس . جامعة القاهرة . ١٩٧٢ .
- مراد (يوسف) مبادئ علم النفس العام . القاهرة : دار المعارف . ١٩٥٧ .
- موسى (فاطمة) بين أدبين . دراسات في الأدب العربي والإنجليزي . القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية . ١٩٦٠ .
- هيئة بحث تعاطى الحشيش . تعاطى الحشيش . التقرير الأول . القاهرة : منشورات المركز القومي للبحوث الاجتماعية ودار المعارف . ١٩٦٠ .
- بونس (عبدالحمد) اللغة الفنية . عالم الفكر . ١٩٧١ . ٢ . ١ . ٣٥ - ٦٤ .

- Al - Amshah, W. The Conditions to Creativity, *Jour. Creative Behavior* 1967, 1.3, pp. 305-313.

-Ames, L.B. and Learned, J. Imaginary Companions & Related Phenomena, *J. of Genet. psychol.*, 1946 Vol. 69.

-Anastasi, A. **Psychological Testing**. New York: Macmillan Co., 1967.

-Arnheim, R. **Picasso's Guernica, The Genesis of a Painting**, London: Faber & Faber. 1962.

-Arnheim, R. Agenda for the Psychology of Art, *J. Aesth. Art Critic.*, 1952, 10, 4, 310-314.

-Bachman, J. G. Motivation in Task Situation as a Function of Ability and Control Over the Task, *J. Abn. Soc. Psych.*, 1964, 69, 3, 272-281.

-Barron, F. **Creativity and Psychological Health**, New York: D. Vain Nostrand Co., 1963.

-Barron, F. Creative Vision and Expression in Writing and Painting. In **Conference on the Creative Person**, Berkeley: Univ. of Calif., Institute of Personality Assessment and Research, 1961, ch. 2.

-Barron, F. The needs for order and for disorder as motives in creative activity. In C. Taylor (ed) **The 1957 Univ. of Utah**

**Research Conference on the Identification of Creative Scientific Talent.** Salt Lake city Univ. utah press. 1958, pp 119-128 (a).

- Barron. F. The Psychology of Imagination **Scientific American**. 1958, 499, 151-166 (b).
- Bartlett F. **Thinking**. New York: Basic Books, 1958.
- Beardsley, M. C. On the Creation of Art. *J. Aesc, Art Crit.* 1965 XXIII, 291-304.
- Beittel, K. Sketches Toward a Psychology of Learning in Art. **Seminar on Research and Curriculum Development**. Pennsylv. Univ., 1965 (Memeographed).
- Berelson, B. Content Analysis. In: **Lindzey, Hand Book of Social psychology**. Cambridge: 1954 pp. 488-522.
- Bergson, H. **L'energie Spirituelle**. Paris: Alcan, 12ème ed., 1929.
- Berlyne, D. E. Aesthetic Behaviour and Exploratory Behaviour. **Proceedings of the 5th International Congress on Aesthetics**. Amesterdam.1964. (Memeographed)
- Bousfield, W. A. and Barry, H. The Visual Imagery of a Lightning Calculator, *Amer. J. Psychol.*, 1933, 45, 353-338 (Through A. Richardson, 1969).
- Bowers, M. K. Experimental Study of the Creative Process by Means of Hypnoanalytic Associations to a Painting Done in Occupational Therapy: The Magic Ring of Wolter Positive. *Inter. J. Clin. Exper. Hypn.* 1966, XIV, 1, 1-21.
- Brim, O. G. & Hoff, D. B. Individual and Situational Differences in Desire for Creativity. *J. Abn. Soc. sychol.* 1957, 54, 2, 225-229.
- Bronowski, J. The Creative Process, **Scientific American**. 1958, 499, 3,pp. 59-65.
- Brouste, M. To the Reader. In: **Prouste, a Collection of Critical Essays**. Ed. By René Gerard. New York: Printice Hall. 1962.
- Bruner, J. S. The conditions of Creativity, In: **Contemporary Approaches to Creative thinking**. A symposium held at the

university of Colorado. Ed. by: Cruber, E., Terrell, G. and Wertheimer, M., Atherton press, New York: 1962. pp. 1-30.

- Cattell, R. B. **Description and Measurement of Personality.** New York: Yankers, 1946.
- Cohen, L. **Statistical Methods for Social Scientists.** New York: Printice Hall, 1954.
- Coleridge, S. Prefatory Note to Kubla Khan. In: **The Creative Process.** p. 84-85. Ed. by B. Ghiselin. New York: Amentor Book, 1952 pp. 2485.
- Cowley, M. (Ed.) **Writers At Work.** London: Mercury Books, 1962.
- Crafts, L. W. and Gilbert, R. W. **Recent Experiments in Psychology.** New York: Mc Graw Hill, 1950.
- Cronkhite, G., **Communication and Awareness.** Cummings Publishing Comp. California, 1976.
- Cruchfield, R. The Creative Process, **Conference on the Creative Person.** Berkeley: Univ. of California, Institute of Personality Assessment and Research, 1961. ch. 6.
- Csikszentmihalyi, M. and Getzels, J. W. Concern for Discovery: An Attitudinal Component of Creative Production. **Jour. Person.** 1970, 38, 1. 91-105.
- Doob, L. Exploring Eidetic Imagery Among the Kamba of Central Kenya. **J. Soc. Psychol.** 1965, 67, 3-22. (Through Richardson, 1969).
- Doob, L. Eidetic Images Among the Ibo. **Ethnology**, 1964, 3, 357-363. (Through Richardson, 1969).
- Dreistadt, R. The Use of Analogies and Incubation in Obtaining Insights in Creative Problem Solving. **Jour. of Psychol.** 1969, 71, 159-175.
- Drevdahl, J. E. and Cattell, R. Personality and Creativity in Artists and Writers. **J. Clin. Psychol.**, 1958, 14, 107-111.

- Eccles. J. The Physiology of Imagination. *Scient. Amer.*, 1958, 499, 3, pp. 135-146.
- Encyclopedia of the Arts**. New York: Philosophical library, 1946.
- English. H. B. and English. A. C. **A Comprehensive Dictionary of Psychological and Psychoanalytical Terms**. New York: Longmans, 1963.
- Eysenck. H. S. **The Scientific Study of Personality**. London: Routledge. & Keganpaul. 1968.
- Eysenck. H. J. **Dimensions of Personality**. London: Routledge & Keganpaul. 1966.
- Ferguson. G. A. **Statistical Analysis in Psychology and Education**. New York: McGraw Hill Book Co., 1959.
- Garrett. H. I. **Statistics in Psychology and Education**. Bombay: Vakils. Feller & Simons Privat Ltd., 1971.
- Gerard. R. How the Brain Creates Ideas. In: **Source Book for Creative Thinking**. Ed. by Purnes & Harding. 1962, pp. 115-126.
- Ghiselin. B. (Ed.) **The Creative Process**. A Mentor Book. New York: The New Amer. Libr., 1952.
- Golann. S. Psychological Study of Creativity. **Psychol. Bull.**, 1963, 60, 6, 548-456.
- Guilford. J. P. **The Structure of Human Intelligence**, London.
- Guilford. G. P. **The Structure of Human Intelligence**, London. M. Graw Hill 1971
- Guilford. J.P. A Revised Structure of Intellect. **Report From the Psychological Laboratory**, No. 19. Univ. of South. Calif., 1957. (b)
- Guilford. J.P. Creativity. **Amer. Psychol** 1950, 5, 444-454
- Guilford J.P. Merrifield, P. R. **Structure of Intellect Model its Uses and Implication**. Rep. Psychol. Labor No. 24, Univ. South Calif. 1960.
- Guilford. J.P. Gerger. R.M. and Christensen. P. R. A factor Analytic Study of Planning. II. Amdinistrations of Tests and Analysis of Results **Rep. Psychol. Labor** No. 12, Univ. South Calif 1955

- Guilford, J.P., Berger, R.M. & Christensen, P.R.A. Factor Analytic Study of planning. I Hypotheses and Description of Tests. **Rep. psychol. Labor. No. 9** Univ. South. Calif. 1954.
- Guillaume, P. **La psychologie de la forme**. Paris: Flammarion, 1937.
- Hallman, R. Aesthetic Pleasure and Creative Process. **J. Hum. Psychol.**, 1966, 141-147.
- Harding, R. E. M. **An Anatomy of Inspiration**. Cambridge: Heffer & sons, 1942.
- Henle, M. The Birth and death of Ideas. In: **Contemporary Approaches to Creative Thinking**, Ed. by H. Gruber, G. Terrell & M. Wertheimer. Atherton press, New York 1962.
- Hilgard, E. R. **Introduction to Psychology**, Harcourt, New York: Brace & company, 1957.
- Hoffman, R. L. Conditions for Creative Problem Solving. **Jour. of Psychol.** 1961, 52, 429-444.
- Houston, J. P. and Mednick, S. Creativity and the Need for Novelty. **J. Abn. Soc. Psychol.**, 1963, 66, 2, 137-141.
- Janouch, J. **Conversation with Kafka**. London: Derek Verschoyle, 1953.
- Koffka, K., **Principles of Gestalt Psychology**, New York: Harcourt Brace & Co., 1936.
- Koffka, K. **The Growth of the Mind**. London, Kegan Paul, 1931.
- Kogan, N. and wallach, M. **Risk Taking, A Study in Cognition and Personality**. New York: Holt Rinehart & Winston, New York 1964.
- Krippner, S. And Hughes, W. Dreams and Human Potential. **J. Human. Psychol.**, 1970, 10, 1, 1-18.
- Lewin, K. Will and Needs in: **A Source Book of Gestalt Psychology**, W. D. Ellis (Ed.) London: Kegan Paul, 1938, 285-299.

- Litz, W. W. **The Art of James Joyce**, London: Oxford University Press, 1961.
- Mackinnon, D. A. **The Nature and Nurture of Creative Talent**, *Americ. Psychol.*, 1962, 17, pp. 484-495.
- Mackinnon, D. W. **The Study of Creativity in: The Conference on the Creative Person**, Univ. Calif. Instit. of pers. Ass. & Research, 1961, ch. 1 (a).
- Mackinnon, D. W. **Creativity in Architects**, in **Conf. on Creat. Pers.**, Instit. of pers. Ass. & Research, 1961, ch. 5, (b).
- Mackler, B. and Shontz, F.C. **Creativity: Theoretical and Methodological Considerations**, *The Psychol. Repor.*, 1965, 15, 2, 217-238.
- Maier, N. R. F., Thurber, J. A. and Janzen, J. C. **Studies in Creativity V. The Selection Process in Recall and in Problem-Solving Situation**, *Psychol. Rep.*, 1968, 23, 1003-1022.
- Maier, N. R. F. and Thurber, J. A. **Studies in Creativity: IV. The appearance of fragmentation and reorganization in meaningly associated units**, *Psychol. Rep.*, 1968, 23, 979-990.
- Maier, N. R. F., Thurber, J. A., and Julius, M. **Studies in Creativity, III. Effect of overlearning on recall and usage of information**, *Psychol. Repor.*, 1968, 23, 363-368.
- Maier, N. R. F. and Burke, R. J. **Studies in Creativity: II. Influence of Motivation in the Reorganization of Experience**, *Psychol. Rep.*, 1968, 23, 351-361.
- Maier, N. R. F., Julius, M. and Thurber J. A. **Studies In Creativity: Individual differences in the storing and utilization of information**, *American Jour. Psychol.* 1967, 80, 492-519.
- Mann, T: **The Genesis of a novel**, Engl. Trans. by Richard and Clara Winston, London: Secker & Warburg, 1961.
- Maslow, A. **The Creative Attitude**, *The structurist*, 1963, No. 3, 4-10.

- Maslow, A. H. Creativity in self-actualizing people, in H. Anderson (Ed.) **Creativity and its cultivation**, New York: Harper, 1959. pp. 87 - 95.
- Maslow, A. Emotional Blocks to creativity. **J. Indiv. Psychol.**, 1958, 14, 51 - 65.
- McNemar, Q. **Psychological Statistics**. New York: John Wiley & Sons, 1957.
- Meadow, A. and Parnes, S. J. Evaluation of training in creative problem solving. **Jour. App. Psychol.**, 1959. 43. 3. 189-194.
- Meadow A., Parnes, S. and Reese, H. Influence of brainstorming instructions and problem sequences on a creative problem solving test, **J. App. psychol.**, 1959. 43. 413-416.
- Mednick, S. The Associative Basis of the Creative Process. **Psychol. Rev.**, 1962, 69. 3, 220-232.
- Mednick, M., Mednick, S. and Mednick, E. Incubation of creative performance, part of a project supported by the Cooperative Research Program of the Office of Education. 1964. (mimeographed).
- Mill, J., S. **System of Logic**. London: Longmans, Green & Co. 1930.
- Mooney, R.L. & Razik, T. **Explorations of Personality**. New York, Harper 1967.
- Moore, H. T. (Ed.) **The Collected Letters of D. H. Lawrence**, vol. 1. London: Heineman. 1962.
- Morgan, C. **Reflections in a mirror**. London. Mcmillan & Co., 1946.
- Munn, N. L. **Psychology**. Boston. New York: Houghton Mifflin Co., 1966.
- Murphy, G. **An Historical Introduction to Psychology**. New York: Harcourt, Bruce & Company, 1938.
- Osborn, A. **Applied Imagination**. New York: Scribner's. 1963

- Parkove, E. and Kegan, N. Creative Ability in Elementary school children. *J. person.*, 36, 3. 420-439, 1968.
- Parnes, S. and Harding, H. (Ed.) **A Source Book for Creative Thinking**, New York: Harles Scribner's Sons, 1962.
- Parnes, S. and Meadow, A. Effects of Brain-storming Instructions on creative problem solving by trained and untrained, *Jour. Educ. Psychol.*, 1959, 50, 4.
- Patrick, C. The Relation of Whole and part in creative thought. *Amer. Jour. Psychol.*, Liv, 1, 1941. (Quoted through Parnes, S., (A source book of creative thinking, 1962).
- Poincaré, H. Mathematical Creation. in: **The Creative Process**, Ed by B. Ghiselin, New York: Amentor Book, 1952.
- Purdy, D. M. Eidetic magery and plasticity of perception. *J. Gen. psychol.*, 1936, 15, 437-435. (Through A. Richardson, 1969).
- Ribot, T., A. **The Psychology of Emotion**, (2nd Ed.) London: Scott, 1911. (Through A. Richardson, 1969).
- Richards, I. A. **Principles of Literary criticism**, London: kegan paul, 1934.
- Richardson, A. **Mental Imagery**, London: Routledge & kegan Paul, 1969.
- Rogers, C. R. Toward a theory of Creativity, in: H. Anderson (Ed) **Creativity and its Cultivation**, New York: Harper, 1959, pp. 69-82.
- Sabartés, J. **Picasso: An Intimate Portrait**, Tr. By A. Flores, London; W. H. Allen, 1949.
- Soueif, M. I. Tests of Creativity, Review, Critique and Clinical Implications, **The Annals of the Faculty of Arts**, Ain shams univ., Cairo, 1959, 5, pp. 19-43.
- Soueif, M. I. and Farag, S. E. Creative Thinking Attitudes in Schizophrenics: A Factorial Study, **Science de l'Art**, Tome V III, n o 1, 1971, p. 51-60.



- Soueif M. I. and El-Sayed. A. M. Curvilinear Relationships Between Creative Thinking Abilities and Personality Trait Variables. *Acta psychol.* 34. 1970, 1-21.
- Stark, S. Gemeinschaft. Inner creation and role taking psychological reports. 1967. 26. 183-210.
- Stein, M.I. *Stimulating creativity*, part 2. Academic press, New York. 1975.
- Stein, M.I. *Stimulating Creativity*, Part 1. Academic press. New York. 1974.
- Stein, M.I. Creativity and Culture. (In: Moony & Razik. 1967)
- Torrance, E.P. *Guiding Creative talent*, New Delhi. Printice Hall of India. 1969.
- Stein, M. I. The Creative process, paper presented at the university of chicago - Business School, McKinsey Seminar on Creativity, Febr., 1-3. 1962 (mimeographed).
- Stein, M. I. Creativity and Culture. *The Jour of Psychol* 1957. 36. 311-322.
- Stein, M. I. Creativity. a paper for limited circulation (mimeographed. n.d.).
- Taylor, C. A tentative Description of the Creative Individual, In: *A Source Book For Creative Thinking*, ed. by Parnes, S. et al., 1962. pp. 169-184.
- Taylor, D. W. Environment and Creativity. in: *Conference on the Creative Person*: Univ. of Calif. Instit. of Person. Asses. and Research, 1961, ch. 8.
- Torrance, E. P. *Guiding Creative Talent*, New Delhi: Printice Hall of India Private Limited, 1969.
- Vinacke, W. E. *The psychology of thinking*. New York: McGraw-Hill. 1952.
- Wager, W. *The Play Wrights Speak*. New York: Delta Books, 1967.
- Wallas, G. *The Art of Thought*. New York: Harcourt, Brace. 1926, 1932.
- Wertheimer, M. *Productive Thinking*, Enlarged Ed. New York: Harper, 1959.

- Westcott. M. Antecedents and consequences of Intuitive thinking. final report. U.S. depar. Heath. Ed. & Welfare. 1968. (Memeographed).
- Westcott. M. A note on the Stability of Intuitive thinking. **Psychol. rep.**, 1966, 19 194.
- Westcott. M. Continuities and discontinuities in the study of Creativity. presented in a symposium on 'the development of Creat. Behav. through Instruction' ApA meeting. philadil., sept., 1963 (memeographed).
- Westcott. M. Correlates of Intuitive thinking: **psychol. Rep.**, 1963, 12, 595-613.
- Westcott. M. On the Measurement of Intuitive Leaps. **Psychol. Rep.**, 1961, 9, 267-274.
- Westcott. M. and Tolchin. M. Individual and Age-Related Differences in perceptual Inference Behaviour, **percep. Mot. Skil.**, 1968, 26, 683-697.
- Wilkinson. B. Astatistical Consideration in psychological Research. **psych. Bull.**, 48. 2. 1951. 156-158.
- Wolfe. T. The Story of anovel, In: **The Creative process**, Ed. By B. Ghiselin. Amentorhook. New York: 1952. pp. 186-199.
- Woodworth. R. S. and Marquis. D. G. **Psychology**. New York: Henry Holt & Co. 1949.
- Zeigarnik. B. The recall of Completed and of interrupted tasks. In **Recent experiments in psychology**. Craft. L. et al.. New York. Mc Graw-hill. 1950. pp. 66-73.



## الملاحق

١	وصف عيني الكتاب
٢	تحليل المضمون
٣	تحليل المسودات



١٥٨

[illegible]

زینب! ایچمه، وقله قلمیسه ییزه عزا خیرول آیمیه وقت چله

144

[illegible]

## محاولة غميدية لتحليل المضمون

المادة : نشوء رواية . The Genesis of a novel

المؤلف توماس مان Thomas mann

ملقعة :

كتب توماس مان هذا الكتاب ليؤرخ به أو ليصف به عملية تكوين روايته المعروفة دكتور فاوستوس : وهي الرواية التي كتبها في آخر أيام حياته حيث أنعمها سنة ١٩٤٧ ومات سنة ١٩٥٥ . بعد أن كتب قصتين بعد دكتور فاوستوس ، بينما كان أحساسه الخاص أنها ( دكتور فاوستوس ) ستكون ختام حياته

وفي هذا التحليل قنا باختيار ثلاث مناطق أساسية لتوجيه اهتمامنا إليها في التحليل ، وقد توصلنا الى ذلك تحقيقاً لمبدأ التوازن بين أسلوب عرض نتائجنا في الرسالة ، وعناصر تحليل المضمون . والمناطق المختارة هي :

١ — الاستعداد والتحضير .

٢ — الاطار والانتباه .

٣ — التنفيذ .

وداخل هذه المناطق ستوجد عناصر متعددة أشرنا إليها في سياق النتائج .

---

نشر توماس مان بعد ذلك قصتين هما :

انتشار سنة ١٩٥٦

( عامر . م . ١٩٧٢ )

٢ — احتزازات النصاب فيلكس كروك سنة ١٩٥٤ .

**جدول تلخيصي لكتاب توماس مان  
نشأ رواية**

الفصول في كتاب نشأ رواية	ما ايجز في ذكرها فاقوست	نشأ الكتاب خلال ذلك	الصفحات في كتاب نشأ رواية		المدة التي يغطيها الفصل
			من	إلى	
١	- - -	تمهيد للحكاية ذكر يات الكاتب	٧	١٠	أخر سنة ١٩
٢	- - -	تشنقة عامة بمهد القافوس	١٠	١٥	
٣	الدابة في ١ : ١	جمع مواد من تشنقة وغيره وبداية الكتابة .	١٥	٢٨	أبريل وسبتمبر ٢٣
٤	- - -	جمع مواد ونسبة الأفكار حول فاقوست .	٢٨	٣٣	نابير سنة ٢٣
٥	حتى الفصل الثامن	كتب القصص الأولى : الخاتمة وراسمها .	٣٣	٤٢	يونيه ٢٣
٦	مرحلة ومواصله في التابع	كان الكتاب مهمما بالقراءة والاعلاخ واستشارة الآخرين	٤٢	٥٥	أوله ٢٣
٧	انجز حتى الفصل الثاني والعشرين	كان العمل مستمرا في الأجاز وأيضاً جمع المادة من جديد من المصادر	٥٥	٦٨	حتى بداية ٢٣
٨	تبدل في الثالث والعشرين	بشكل الكتاب هنا حاله التفتية ومرفقه التفصيلي من عمله مع استمراره ومواصلته	٦٨	٨٣	حتى أواخر ٢٤
٩	الأجاز حتى ٢٦	حالة من عدم الرضا والعكس ذلك على انجازه حيث انجز ٤ في ٦ شهير	٨٣	٩٨	حتى نابير ٢٥
١٠	- - -	مرحلة وجمع المواد	٩٨	١٠٦	حتى يولييه ٢٥
١١	الكتابة حتى ٢٣	كان مهتما ومشغلا بالأجاز فأكثر ٢ في حوالي ٥ أشهر	١٠٦	١٢١	حتى ديسمبر ٢٥
١٢	كتابة الفصل ٣٤	كان المؤلف مشغلا بأمر آخر غير التفصيل حيث انجز فصلا في ٦ شهر	١٢١	١٣٢	حتى مارس ٢٦
١٣	- - -	حالة مرض - نقل للمستشفى ومع ذلك في بنس الرواية .	١٣٢	١٤٨	حتى ٢٨/٤/٢٦
١٤	الكتابة حتى نهاية لرواية حوالي ١٣ في	انجز للكتاب حوالي ١٣ فصل وعاد في الفصول السابقة لمواصلة .	١٤٨	١٦٩	١٧/١/٢٩



## تحليل المضمون : المجلد الأول الاستعداد

الفصل الأول : مقدمة عن أعمال أخرى كانت في يده ويريد الانتهاء منها

الفصل الثاني : لم يكن انتهى من كتابة آخر فصول روايته : يوسف وأخوته  
— يوضح اهتمامه بالقراءة والموسيقى ، ونيتته رغم عدم انتائها الى دائرة  
اهتمامه حيثئذ .

— كان يفكر في المستقبل المظلم لألمانيا .  
— يذكر انه في هذه الدائرة — الموسيقى والفلام — وفلسفة نيتشه كان يعيش  
دون أن يجد تفسيراً معقولاً لتحوله هذا الجلو .

الفصل الثالث : قرأ كثيراً في موضوع فاوستوس الذي بدأ الاهتمام به يظهر اعتباراً من  
من هذا الفصل .

— كانت معظم قراءاته تدور حول : مصير الانسان ، والفاشية  
والموسيقى .

— قام برحلات وتزهات واستقبل عدداً من الطلاب تشير الى علاقتها  
بموضوع فاوستوس .

الفصل الرابع : كان يفكر في شكسبير وبعض أفكاره المتعلقة بمصرع المصير والانبيا  
التي لها علاقة بفاوستوس .

— كان المؤلف يحاول الربط بين الانبياء الجارية ( الحرب الثانية ) وبين  
فاوستوس والانبيا .

**الفصل الخامس :** بدأ العمل يحتاج الى مصادر وقراءات متعددة في الموسيقى .

- لجأ الى المتخصصين في هذا الموضوع .

- لجأ الى شخص أعطاه تعميماً لشخصية فاوستوس ، وهو يذكر أن احتياجه لهذا الشخص الذي كان في نفس الوقت متعاطفاً مع العمل ساعده على ادراك بعض الجوانب الموسيقية المتعلقة بالقصة .

- كان المؤلف يسمع الى أدورنو يعرف لتعميق احساسه بالموسيقى ولتشيط خياله الروائي .

- يذكر المؤلف أن تحديد حجم الرواية من البداية أمر غير مسلم بصحته . فالعمل ينمو حتى يكتمل تلقائياً

**الفصل السادس :** لم يتوقف توماس مان عن القراءة في الغوص في - ورجع الى الروايات الاخرى عن فاوست .

- كذلك لم يتوقف عن الموسيقى .

- يذكر أن الرواية بأحداثها لم تغب عن فكره قط .

**الفصل السابع :** يذكر أن فكره كان متجها الى المعادل الواقعي للرواية ( الانبياء الحضاري ) الذي سببه هتلر لالمانيا والحضارة عامة .

**الفصل الثامن :** اهتمام الكاتب موجه لآخيار الحرب العالمية وهتلر .

- كذلك كان يهتم بموسيقى كل من فاجنر وهندل .

- كان يقرأ حكايات ستاندال وهكسلي كما كان يقرأ مولير وكير كجورد وجوته .

**الفصل التاسع :** لازال يتابع أخبار الحرب كما بدأ يقرأ تاريخ ألمانيا ويفتش في ما يتقدم روايته .

- تابع القراءة في روايات فاوست . وفي فلسفة نيتشه وكير كجورد مشيراً الى علاقتها بالقصة

- لا زال اهتمامه بالقراءة كبيراً .

الفصل العاشر : لازال المرح مستعربين اخبار الحرب والتقدم في رواية فاوستوس .

- القراءة في السحر وعلاقته بفاوستوس .

- الاهتمام بفكر تولستوى ودبستوفسكى . والافادة من ذلك في الرواية .

- اهتمام بموسيقى باخ .

الفصل الحادى عشر : يذكر أن الادب عبارة عن تسجيل توثيق لوقائع الحضارة ومن هنا يجب الاهتمام بالاحداث الجارية .

- يقارن الكاتب بين فردية فاوست والفردية السياسية في المانيا حينئذ ويربط بين مصيريهما .

- مازال الاهتمام بالمادة الموسيقية متزايدا .

- بدأ الاهتمام بفكرة الشيطان ، وأخذ ينسجها وبعنفها .

الفصل الثانى عشر : - كان مريضا وبالرغم من ذلك كان مهتما بقراءة بعض كتابات نيثشة .

- مناقشة مع أدورنو الموسيقى حول بعض الأمور المتعلقة بفاوست .

- الكتابة إلى أدورنو لاستشارته فى حل مشكلة طرأت له فى الرواية .

- تساؤل عما أخذه فاوستوس منه ، وذكر أنه أخذ الكثير .

الفصل الثالث عشر : - قراءة نيثشة .

- المؤلف يقرأ بعض مآكث لثرثريه ، ويستفيد برأيه .

- مرض المؤلف وتقل للمستشفى ومع ذلك لم ينس اهتمامه بالقصة ، فكان يفكر فيها .

الفصل الرابع عشر : مازال يقرأ فى نيثشة . ثم قرأ يوسف كونراد .

- يذكر أنه كان يحاول استعادة جو العشرينات فى المانيا لاهميته بالنسبة لبعض وقائع القصة .

- كان يناقش الآخرين فيها يكتبه فى الرواية ويستعين برأيه فى استيضاح بعض الجوانب .

- يذكر أنه تناقش مع شارلى شابلن حول القصة وأراد التعرف

على رأيه فيها .  
- ذكر المؤلف أن قصة دكتور فاوستوس تحوى كثيرا من أسرار  
حياته

### تحليل المضمون : البعد الثالث مواصلة الاتجاه والاطار والمستوى المزاجي

**الفصل الأول :** تقديم لاسياني من فصول . بأرضية عن البيئة الثقافية والمزاجية التي  
كان يحياها قبل البدء في العمل

**الفصل الثاني :** استمرار في وصف الاتجاه الذي سيق الفرع لدكتور فاوستوس .  
فيصف دوافعه لكتابه قصة عن سيناء . وموسى .

**الفصل الثالث :** يناول المؤلف أن يحقق الاندماج مع اطار موسيقى . ومن ثم فهو  
يذكر اهتمامه بالقراءة في هذا الموضوع  
- حالة قلق من أن صحته قد لا تسعف لكتابة الرواية .  
- تركيز مستمر على فاوست .  
- احساسه المرحف بالوقت ووصفه لركة المشاعر في شهر مايو ،  
وتفنته لتواحي الجمال من حوله .  
- استمر الكاتب يفكر في الموضوع حوالى شهر ، ثم بدأ يكتب .  
- تستطيع أن تبين أهمية رأى الآخرين في الاستمرار والتحمس من  
خلال وصفه .

**الفصل الرابع :** تعبيره عن الفرع والشعور بالمستولية تجاه ما يضعه من أفكار على نورى  
- يذكر الكاتب أن اسلوب الاعتراف ملائم للكاتب والقارئ معا في  
هذه الرواية .

**الفصل الخامس :** اهتمامه برأى الآخرين يبتدى فى قراءة ما كتبه من الرواية عليهم وطلب الرأى لديهم .

- تعليق أهمية خاصة على ما أبداه الآخرون من ارتياح لما قرأه عليهم .  
- مواصلة الاتجاه فى جمع وتنظيم المواد التى تدخل فى بناء الرواية .  
- حديث عن الانزعاج : يصف تدهامان ضرورة أو أهمية توحيد كاتب القصة مع البطل عند التعبير ، لتدفق الأفكار بصورة طبيعية .

**الفصل السادس :** استمرار الانهباك مع فاوست . واتجاهه لقراءة فاوست مالمو .  
- نلمح أصابته بحالة من الانبساط وعدم الرضا عما يقوم به . وقيامه برحلة .

- فى نفس الوقت نلمح انصرافه للاهتمام بأعداد محاضرات عن موضوع آخر .  
- عودة الكاتب إلى القصة بعد أن تركها أكثر من أسبوعين . لم يكن متحمساً لها فيها  
- لكى يدخل الكاتب إلى جو القصة أجرى عدة تعديلات على ما كتب ثم وأصل الكتابة .  
- يذكر أنه حين قام برحلة لم يترك الرواية ، بل اصطحبها معه . وكان يقرأ منها للآخرين .

**الفصل السابع :** اهتمامه بمواصلة الاتجاه يارز وظاهر . من خلال الموازنة بين اهتمامه بالجو السياسى والحرب ، وقراءات متعددة يوظفها لخدمة الموضوع ومن ذاك ما يراه فى دراما شكبير من خصوصية الاطار .  
- يذكر الكاتب أن رسائل تصله متضمنة آراء نقدية فى مؤلفاته . وهو يبرز اهتمامه بهذه الآراء .  
- يشير الكاتب إلى أهمية وجود رفيق حيث أن الأحساس بأن الإنسان وحده فى العالم احساس مكدر .  
- يعود الكاتب مرة أخرى إلى الاحساس بالتعب والانبساط فيترك العمل جانباً .

**الفصل الثامن :** لازال الكاتب يعيش بوجوده فى اطار الحرب والسياسة . وتنبه إلى تأثير ذلك على وجهة الأحداث فى روايته .  
- اهتماماته الموسيقية تمتد إلى فاجنر وهندل . كما أنه يقرأ ستندال

ومكسلى ومولير وكيركجورد . الخ وذلك خلال انشغاله بكتابة الموضوع .

- يعانى الكاتب حالة من القلق والآلام فى المعدة ، ولكنه يميل الآن للتحمس للعمل . نلمح العلاقة بين نمسه للعمل وهزيمة النازى أو سقوط النشركا كان يذكر وهى الفكرة التى تدور حولها الرواية .  
- يذكر أن القصة بالنسبة له موقف عام . وهو مركزها .  
- يوضح أن احساسه بأن الرواية أصبحت نصف مكتوبة . وأن ملامح الشخصية قد تعددت نهائيا أعطياه دفعة للتحمس حيث لا معنى للرجوع الآن عن المواصله .

**الفصل التاسع :** مازال فى حالة من المرض ولكنه متحمس للمواصله .  
- مازال يذكر أخبار الحرب . ولكنه يواصل قراءة تاريخ ألمانيا حتى يظل على علاقة بالأحداث التى إنتهت بالهزيمة .  
- عودة للأخيرين يظلمهم على ماأنجز .  
- نلمح لديه شعورا بالارتياح عما تمت كتابته .  
**الفصل العاشر :** أهتمامه بالقراءة عن فاوست والسحر وتاريخ الموسيقى - الانجاء لتولسنوى .

**الفصل الحادى عشر :** يذكر أن الأديب شاهد عيان مسجل للحضارة .  
- موجة من التحمس والعمل المتواصل .  
- مازال يؤكد على العلاقة بين مصير البطل ومصير ألمانيا .  
- يذكر الكاتب أن هناك صعوبة فى رسم بعض الشخصيات - اعتلال الصحة . ولكن مع ذلك اهتمه بالقصة بدفعه للتفكير المستمر فيها .

**الفصل الثانى عشر :** المرض يقعه عن العمل .  
- دخوله فى حالة من الاضطراب الفكرى :  
- يذكر أن الرواية تحوى الكثير عنه .

**الفصل الثالث عشر :** استمرار القراءة عن نيثشة .  
- يذكر الكاتب أنه رغم المرض فإن القصة كانت فى قلبه .  
- نلمح اهتمامه وتشوقه للشفاء للعودة لانهاء الرواية .

- يستعيد أو يبتز ما كتب .
- رأى الآخر له وزن في دفع الكاتب ومواصلته .

**الفصل الرابع عشر :** اهتمامه برأى الآخرين في العمل ، رغم غربه من النهاية ، زوجته وشاول شابلن والضيوف .

- استمرار القراءة من نيشة ويوسف كوزراد
- الانخراط في العمل بدون نوم لانتهاء الرواية
- يذكر أنه إلى النهاية يظل مشغولاً إلى أحداث العمل ومشكلاته .

## تحليل المضمون : البعد الثاني

### التنفيذ

**الفصل الأول :** لم يتم تنفيذ شيء في رواية دكتور فاوستوس .

**الفصل الثاني :** نفس الامر ، وذلك لانشغاله بكتابة رواية أخرى .

**الفصل الثالث :** مازال مشغولاً بكتابة رواية أخرى - ويذكر أنه لم يصحح كثيراً أو يعدل في هذه الرواية The law كما أن كتابتها لم تستغرق وقتاً طويلاً بعكس روايته عن يوسف وإخوته .

- بدأ الكاتب يوم ١٩٤٢/٥/٢٣ وبعد شهر من التفكير الجدى في الموضوع بدأ يكتب دكتور فاوستوس .

**الفصل الرابع :** يعبر الكاتب في هذا الفصل عن معالجته لمشكلة اختيار الشكل الملائم لصب المادة وينشئ الى أن الشكل الملائم هو الاعتراف .

**الفصل الخامس :** يذكر الكاتب أنه انتهى من كتابة الفصول من الأول حتى الثامن وبدأ في التاسع .

- يذكر تأثير استغياال الآخرين للعمل على استمراره في الأداء .

- يقرر وجود صعوبات في التنفيذ ، ويذكر أن الصعوبات تصل إلى الذروة قبل بدء الكتابة .

- يقرر أن مادة الفصل ٢٢ تعتمد على مقالة لأحد أصدقائه . كما يقرر وجود وجه شبه بين البطل واحدى الشخصيات الواقعية .

- يذكر أن الأفكار التي يطرحها . قد يعود إليها مرة أخرى لتدخل في من القصة .

- يعلق أهمية كبيرة على أن الاندماج من أهم خصائص العمل .

**الفصل السادس :** انصراف عن التنفيذ بسبب حالة انبساط .

- عاد بعد اسبوعين فأجرى بعض التعديلات بحيث دخل في الاطار وتقدم في الكتابة .

**الفصل السابع :** بدأ في الفصل الثالث عشر .

- شعور بالتعب واعتلال الصحة .

- يوازى ذلك حالة من عدم الارتياح النفسى وانبساط .

- في نفس الوقت يذكر الكاتب أنه يشعر بضاعة ما يكتب .

**الفصل الثامن :** تعود للكاتب حالة من الانفتاح يصحبها بدء انشغال بالكتابة في الرواية مرة أخرى .

- يذكر وجود بذرة تنمو معه كما يقرر أن القصة تدور حوله كموقف وهو مركز لها .

- مازال يجاهد في استيضاح ملامح الشخصية .

**الفصل التاسع :** الكاتب يترك القصة لينجز محاضرة في موضوع آخر .

- يذكر أنه يقرأ ما كتبه مرة للتمهيد للدخول في عملية الكتابة .

- رغم حالته النفسية السيئة الا أنه عاد للكتابة .

**الفصل العاشر :** يذكر أنه عاد للخلف لتعديل بعض ما كتب والتقدم الى الامام .

- الكاتب مهتم بجمع مادة لاستيضاح بعض الجوانب الفكرية الغامضة .

**الفصل الحادى عشر :** محاولة المزج بين الحضارة الالمانية والانجاء الفردى لغاوست وكيف أن الانبياء يحىء نتيجة الفردية .



- وفي ذلك تلمح تطل الفلسفة الخاصة بالكاتب الى الجبر العام للرواية .

- الكاتب يواصل العمل في الفصول من ٢٧ الى ٣٣ .

- مازالت بعض الصعوبات تواجهه ازاء تصوير بعض الشخصيات .

- الصحة معتلة ولكنه متحمس للمواصلة .

**الفصل الثاني عشر :** يتدرب أفكار الكاتب ومرضه .

على الرغم من المرض والغموض الا أنه يواصل التفكير في الرواية .

- رغم المرض فهو يعمل بجهد مكثف في الفصل ٣٤ .

**الفصل الثالث عشر** أقعده المرض عن الكتابة .

- يقرأ فيها ، ويمجد بعض الملاحظات عليها .

- اهتمامه وهمه الأساس موجه لانهاء الرواية .

**الفصل الرابع عشر :** بداية التفكير في النشر .

- القراءة للآخرين .

- احساس بالرضا .

- الوصول الى النهاية .

## تحليل المودات

مقدمة : يعتمد هذا التحليل على سبع مودات منها واحدة مكررة (السادسة) للفصل السادس عشر من رواية الفصيف لأمين ريان وقد تمزير ايراد تحليل كل فصول الرواية لضخامته . ولذا اكتبنا بايراد تحليل مودات هذا الفصل كنموذج وسوف يتضمن التحليل الأبعاد التالية لكل مودة :

### البعد الأول : الشخصيات

١ - الشخصيات .

٢ - المواقف والأحداث .

٣ - الأفكار .

٤ - الإطار .

المودة الأولى :

- ١ - قصد الكاتب بهذا الفصل جمع كل الشخصيات المشتركة في الرواية في لقاء واحد . وبهذا كان الفصل بمثابة جسر يصل بين فترة فترة . وكانت المشكلة كما يذكر الكاتب . هي في جمع (محروس . الجاهل) في مجلس واحد يضم صفوة المثقفين .
- ٢ - تميز هذا الفصل بالأسئلة المتفرقة وعلامات الاستفهام المتعلقة بالشخصيات وقد لاحظنا أنها كلها مكتوبة على هوامش المودة بالقلم الرصاص .
- ٣ - كانت النهايات باهتة ومسطحة .

٤ - في هذه المسودة كانت الأسماء الحقيقية للشخصيات مدونة حيث أنه استمد معظم الشخصيات من الواقع .

#### المسودة الثانية :

١ - أورد الكاتب 'سما جديد' لاحدى شخصياته (الفاوسخي) بعد أن كان يرمر اليه فقط . ويذكر الكاتب أن اختيار هذا الاسم جاء بعد تفكير ومعاينة حيث ينطبق الاسم على بعض سمات شخصيته . ويحيث يمكن أن يكون إشارة صادقة لاسمه الحقيقي دون تورط .

٢ - برزت كذلك حيرة المؤلف بشأن مستقبل بعض شخصياته ، وقد سجل ذلك في هامش المسودات . حيث أن هذه الشخصيات ظهرت في البداية طارئة لتكمل صورة . ولكن الكاتب لاحظ أن أثرها سيستمر . ومن هنا فلابد من تمهيد السبيل لتقبل . استمرارها .

٣ - ذكر الكاتب أنه لم يكن واضحا في ذهنه من البداية أنها ستكون لها هذا القدر من الأهمية وهذا الشأن في حركة الاحداث .

٤ - مازال المؤلف يرمر الى شخصياته برمز معينة ، ولم يستقر بعد على الاسماء الفنية .

#### المسودة الثالثة :

١ - ظهر محروس عامل اليومية في هذه المسودة . وكان قد ظهر من قبل في الرواية . ويذكر المؤلف في استبار أجرى معه أنه أدخلها هنا لحاجته الى رأى الشعب (الذى يمثله ويسمى اليه محروس) وعدم ظهوره في المسودتين الأولى والثانية . كان فيها يتصور المؤلف بسبب عدم أهمية رأيه . ولكن التطور في المسودتين أوجد له مكانا في هذه المسودة .

٢ - برز أمام المؤلف أن وجود شخص جاهل وسط رهن من المثقفين . يمكن أن يفيد من ناحية أخرى في كسر حدة وتامة الموقف خاصة وأنهم أصبحوا فيها يبدو يمثلون اتجاهات متباينة ويحملون خلفيات مكثفة . وقد يكون وجود محروس من عوامل التواصل التي يمكن الا تقوم من خلال مثل هؤلاء الأفراد .

#### المسودة الرابعة :

١ - اختصر المؤلف هنا عدد الشخصيات إذ نجده ألفى بعضها . ومزج بين شخصيتين ليصيرا شخصية واحدة .

٢ - بمسؤال المؤلف عن كيفية تحقيق هذا المزج بين الشخصيتين وهل ألفى بذلك بعض سمات الشخصيتين فقال (في استبار) : أن توفر حضورهما في خيالي انتج شخصية

واحداً جديدة . لا سيطرة لى عليها . وقد احتفظت بملامح من الشخصيتين . وإن كان من الممكن إضافة أنها قد تكون شخصية مختلفة عن كل منها .

٣ - أثبت المؤلف في هوامش المسودة هذه الشخصيات الواضحة وما يقابلها في الرواية ، وذكر بعض صفات كل شخصية من أهداف ورغبات ومطامح وأطباع . على نحو ما لمسا في الواقع . وهو يذكر أن إنباتها على هذا النحو ليكون دليلاً يستدل به في المراحل المتقدمة من العمل .

٤ - ظهرت في هذه المسودة شخصية جديدة احتاج إليها المؤلف ليرمز بها إلى السلطة وكان منسوباً لجهة جديدة .

#### المسودة الخامسة :

١ - لم تضاف شخصيات جديدة .

٢ - حدث تلميح للشخصيات السابقة . وذلك بإضافة وحذف بعض الصفات من خلال الحوار والرد .

٣ - لوحظ أن الشخصيات بدأت تعبر عن نفسها بدلائل الاعتماد على وصف المؤلف لها في المودات السابقة . والاعتماد الاساسي على الحوار هنا يبرز من حيث هو وسيلة الكاتب وتحقيق التواصل العضوي بين الشخصيات وبين القارئ بدلاً من الحكاية عنهم .

٤ - بدأ الحديث ينمو من خلال الجدول بين الشخصيات . والملاحظ هنا بداية الترابط العضوي بين عدد من العناصر المتمثلة في الحدث والشخصيات والحوار ، وقد بدأت بذلك تكسب معناها في سياق الرواية .

#### المسودة السادسة (أ) :

١ - مازال المؤلف في هذه المسودة يصف شخصياته .

٢ - أثبت المؤلف قصيدة شعرية في الهامش (وهي ليست من نظمه) ويسأله عن السبب رغم عدم دخولها كجزء من النص أجاب بأنه فعل ذلك ليدل بها على حال إحدى الشخصيات ، وأنه قصد كذلك بها تعميق هذه الحال في نفسه كمؤلف ليعبر عن الشخصية من خلال أطار عميق ومعاشة مستمرة . لا في الواقع فحسب أو الخيال فقط . ولكن من خلال الوعي والشعور كذلك .

#### المسودة السابعة (ب) :

١ - هذه المسودة لا تختلف عن المسودة ٦ إلا في أن المؤلف قام بعملية تمويش جبرية لأسماء الأشخاص الرمرسة ، حيث بدأت أسمائهم الفنية تظهر في سياق العمل .

٢ - بدأ أن الفصل في نهايته أقرب إلى أن يكون قد تم من حيث حركة الشخصيات .

### المسودة السابعة :

- ١ - اكتملت الملامح بإضافة بعض الإيضاحات للشخصيات .
- ٢ - نلاحظ هنا أن البطل راوى القصة بدأ ينفق مشاعره الخاصة على الأبطال الآخرين .
- ٣ - قل في هذه المسودة وجود ملاحظات في المامض تتعلق بالشخصيات . على نحو ما كان يحدث في المسودات السابقة .

### البعد الثاني المواقف والاحداث

#### المسودة الأولى :

- ١ - أثبت الكاتب أفكاراً عامة تتضمن بذورا لمواقف .
- ٢ - استحضر المؤلف هنا شخصية لها وزنها التاريخي بالنسبة لجميع الأبطال وهو يقول أن قصده كان لقسّم جزئيات الأحداث حول محور هذه الشخصية لتكتب الاحداث وجهه معينة (وان كان وضوح ذلك لم يتم في هذه المسودة) .
- ٣ - أورد المؤلف في هذه المسودة بعض ملاحظات عن تاريخ النخاسة ( وهو يذكر أن ذلك كان مرجعه عدم قدرته على هضم بعض الاحداث التي تلور في القصة الا من خلال استحضار مثل هذا الجوهر .
- ٤ - أورد المؤلف نصا عن ديستوفسكى للتعبير به عن حجم القرد الخارج عن اجماع الجماعة . وذلك ليعتق به شعورا يريد وصفه في أحداث الرواية .

#### المسودة الثانية :

- ١ - بدأت الشخصية التاريخية تمارس تحريك الحدث وقد بدأ بالشكل السردى ، بعد أن كان مجموعة ملاحظات وخواطر في المسودة السابقة .
- ٢ - دخلت شخصية أخرى حركت الحدث ( شخصية معبد بالجماعة ) وهذا المعبد له اتجاه يختلف عن اتجاه البطل .
- ٣ - لوحظ أن الكاتب في إثباته للملاحظات يعطى وصفا مسهباً ، وهو هنا يذكر أنه يعلم أن ذلك سيهذب مستقبلا . ولكن مجرد توفير تفاصيل أكثر .
- ٤ - يذكر الكاتب أزاء عدم تضمن هذه المسودة لتفاصيل ووردت فيما بعد عن

الأحداث : أن نمو الأحداث يتم بالنسبة إلى على مراحل حيث تنفتح الأبواب  
عندما تتكامل بعض العناصر ، وكل اكتمال يؤدي إلى مزيد من الانفتاح .

### المسودة الثالثة :

- ١ - لازال الحدث يدور في نفس الحجرة .
- ٢ - وصف الحدث يتم من خلال جعل سرديته طويلة .
- ٣ - حدث هنا تغير في شكل الحدث . حيث صارت بداية الفصل عبارة عن حلم  
بينما كانت في المسودة الثانية وصفا سرديا .
- ٤ - نلاحظ هنا أن الوصف مازال مترددا بين الحلم والواقع .
- ٥ - أصبحت المعاني المتعلقة بالحدث هنا أكثر أهمية من الأشياء والأشخاص ، أى أن  
التركيز هنا على الموقف .
- ٦ - بدأت التعليقات القصيرة والمقتطفات في التضاؤل .
- ٧ - بدأ الإحساس بتوقع جريمة . وورد لفظ الموت كرمز لحدث سيتم فيما بعد . وقد  
تطور هذا الرمز بالفعل إلى وقائع أثرت على مجرى الأحداث .

### المسودة الرابعة :

- ١ - أضيف فقرات جديدة لوصف الموقف .
- ٢ - كان الراوى بطل الرواية يعود بذكريته إلى الخلف ليعتمد بعض الوقائع  
والذكريات .
- ٣ - ذكر المؤلف في استبار أجريانه معه أن التفاصيل التي وردت في المسودات السابقة  
كانت هي أساس النمو والتقدم في التفصيلات التالية :
- ٤ - أحدث دخول مندوب السلطة إلى الموقف تيارا جديدا أضفى مزيدا من الحيوية  
على حركة الأحداث .

### المسودة الخامسة :

- ١ - بدأ الحدث يتقدم في إطار من الحبكة العامة . والاختلاف بينه وبين صفات  
الشخصيات .
- ٢ - بدأ التطور كذلك في الرموز التي يستخدمها الكاتب : من الموت إلى الفناء مثلا .
- ٣ - حدثت هنا مشادة بين شخصيتين ، ويذكر المؤلف أنها تعبر في الواقع عن بعض  
الحيرة في مجال الكاتب أصلا .

٤ - بدأت بعض الشخصيات تسفر عن سلباتها وهروبها من الموقف . وربما كان ذلك  
إنشائنا برغبة الكاتب في إنهاء هذا الفصل .  
المسودة السادسة ( أ ) :

١ - بدأ العهد لانتهاء الفصل . كما بدأ الكاتب يذخر بذوراً لاستقبال الفصل السابع  
عشر .

٢ - عاد المؤلف الى رموز كان قد تركها ( الموت بدلاً من الفناء ) وهنا نلمح الاتجاه  
التحسيسي للكاتب .

٣ - بدأت العلاقة الدرامية بين الشخصيتين تسفر عن نفسها مما يمهّد لأحداث ستقع  
في الفصل التالي والفصول التي تليه .  
المسودة السابعة ( ب ) :

١ - بدأ تسجّل الأحداث يتسحور في بعد واضح المعالم .

٢ - لم تضاف مضامين جديدة

٣ - بدأت رموز الكاتب تأخذ شكلاً يقول أنه رضى عنه . فرمز الموت أصبح الكأس  
التي لا كأس بعدها تعبداً عن بأس البطل . بدلاً من الموت أو الفناء وهنا نلاحظ  
الحركة الدرامية اللولبية بين تفكير الكاتب وتفكير الشخصيات والتعبير عن هذا  
التفكير في أحداث .

المسودة الثامنة :

١ - الحدث لم يغير تليّه أي تغيير لا من حيث الشكل ولا من حيث المضمون .

٢ - مجرد ترتيب وتنسيق في بعض العبارات المتعلقة بالوقت .

### البعد الثالث الأفكار

المسودة الأولى :

١ - الأفكار هنا عبارة عن خواطر في جمل قصيرة أو شبه جمل .

٢ - وردت بعض خواطر شخصية للمؤلف تعبر عن حالة في مرحلة من مراحل  
حياته .

٣ - الأفكار فجأة وغير غير مترابطة .

## المسودة الثانية :

- ١ - بدأت الجمل تطول .
- ٢ - بدأت تتخلق عبارات تعبر عن أفكار كاملة . وان كانت لازالت تنسد معظم مادتها من مدثراته الشخصية .

## المسودة الثالثة :

- ١ - بدأت الفقرات تكبر . وتعمل معاني ذات مضامين رمزية . بعد ان كانت تحمل اشارات مباشرة الى وقائع محددة في تاريخ الكاتب .
- ٢ - طرح المؤلف في هذه المسودة عددا من التساؤلات المكتوبة في السياق ، كما لو كان متاهبا للبحث عن اجابات لها في المسودات التالية .

## المسودة الرابعة :

- ١ - أخذت الفقرات شكلا جاليا في هيئة بناء تتشى كل أجزائه الى بعضها . وبذكر الكاتب انه منذ هذه المسودة بدأ يحس أن أفكاره أصبحت ناضجة بالقدر الذي يجعلها تنفس تلقائيا من خلال علاقتها بالسياق .
- ٢ - لم تفقد الأفكار التي وردت في هذه المسودة علاقتها بالحواس التي وردت في المسودتين الأولى والثانية وان كانت بعض التفعيلات التي يصفها الكاتب بأنها (مخلوقة) قد زحفت الى النص .

## المسودة الخامسة :

- ١ - بدأ أن الفصل أصبح يمتع بهوية كاملة . بحيث يمكن لشخص آخر غير المؤلف قراءته وفهم مايرمى اليه .
- ٢ - وضح وجود خط يمكن أن تتشى اليه المعاني الجزئية في جميع الفقرات .

## المسودة السادسة (أ) :

- ١ - بدأت تتسرب بعض الأفكار الفلسفية الى النص ، ولم تكن موجودة من قبل .
- ٢ - بدأ ان الكاتب في هذا الموضع يريد ان يغطي بعض المواقف والأفكار المباشرة برموز مناسبة وهو يقول : أن عضوية ووظيفة كل فكرة في العمل بدأت تتحدد . مما مهد لدفع بعض الرموز والأفكار غير المباشرة .



ويبدو ان المؤلف هنا بدأ يستريح من متاعب التفصيلات والجزيئات بما أفسح مجالاً للتعامل مع بعض الكليات والرموز .

#### المسودة السابعة (ب) :

- ١ - يلاحظ في هذه المسودة ان عملية التهذيب تسير هنا جنباً الى جنب مع تجميل العمل ، وقد لاحظنا ان بعض الأفكار ألغيت ، وأضيفت أخرى مكانها ( وإن كان هذا لم يؤثر على السياق العام من حيث الاتجاه بل زاده عمقا واكتمالا ) .
- ٢ - الحوار في هذه المسودة بدا أنه يلعب الدور الرئيسي من خلال أمثلة وأنجوبة تدور حول قضية عامة تشغل بال المؤلف ، وأن كان في معظم الاحيان يأخذ شكل الحوار الداخلي .

#### المسودة السابعة :

- ١ - بدأت الأفكار تفتحاً مستقلة ، بعيداً عن الكاتب ، ولذا كان النقيض يتم من خلال شخص آخر ، وإن كان يبدو أن رأى الآخر هنا مدون ، حيث لوحظ وجود بعض الاختلاف عن المسودة ٦ ب . وأشار الكاتب الا أن مناقشة كانت تدور بالفعل بينه وبين هذا الآخر وكانت تتم بناء عليها بعض التعديلات في بعض المعاني الجزئية .
- ٢ - بعض الألفاظ كانت تبدل على نفس المسودة ، مما كان يعبر عن اتجاه بعض الافكار ، ويشير المؤلف الى ان ذلك يمكن ان يستمر الى ما لا نهاية . يعاود ، هو أو غيره ممن لهم رأى في العمل ، النظر في العمل بعين التقييم .

#### البعد الرابع : الاطار (الحجم ، الألفاظ ، طريقة السرد)

#### المسودة الأولى :

- ١- الألفاظ متناثرة والاشارات غامضة بالنسبة لغير الكاتب .
- ٢ - يوجد عدد من الجمل قليل جداً .
- ٣ - شطب لبعض الألفاظ .
- ٤ - الورقة المبت عليها نص الرواية ، غير معدة ، فعلا لاستخدامها لأثبات نص متكامل من حيث حجمها وخصائصها .

## المسودة الثانية :

- ١ - الألفاظ هنا مختلفة عنها في المسودة السابقة من حيث التسلسل .
- ٢ - تحولت الألفاظ الى جمل سردية .
- ٣ - الفقرات وأن كانت قليلة ، إلا أنها بدأت تبرز .
- ٤ - يوجد تداخل في الجمل مما يعطى انطباعا بعدم التخلق أو الحوار .

## المسودة الثالثة :

- ١ - مطلع الفصل فيه تردد في الصياغة . حيث يوجد تعديل متعدد الاتجاهات .
- ٢ - يوجد عدد من الجمل كل منها كيداية ، وان كانت كلها لا يمكن أن تسلسل في سياق واحد .
- ٣ - الجمل طويلة ومتداخلة ولا تعبر عن أفكار متميزة .

## المسودة الرابعة :

- ١ - بدأ الأمر يستقر للمطلع وذلك بحذف عدد من الجمل والابقاء على جمل كانت تتردد من البداية .
- ٢ - الجمل بدأت تستقر .
- ٣ - الحوار أكثر من السرد .
- ٤ - بدأت تظهر تعديلات على نفس المسودة بنفس القلم الأصلي للكاتب ، مما يعطى انطباعا ببداية تعميق النظرة النقدية للنص .

## المسودة الخامسة :

- ١ - نفس مطلع المسودة لثاضية من حيث المعنى ، ولكن الألفاظ مختلفة .
- ٢ - الشطب أقل مما في المسودة السابقة .
- ٣ - بدأت تطول الجمل مرة أخرى .
- ٤ - الفقرات بدأت تترتب في بدايات ونهايات محددة وواضحة .
- ٥ - عدد الكلمات المحذوفة أقل من عدد الكلمات المضافة بعد تمام الكتابة (في

الصفحة الأولى مثلا عدد المحذوف ٨ وعدد المضاف ١٣ كلمة ( وإن كانت توجد جملة كاملة محذوفة بعد تمام الكتابة ، بالإضافة الى ٨ كلمات أخرى محذوفة أثناء الكتابة أى ليست تعديلا بعد الانتهاء .

#### المسودة السادسة (أ) :

١ - بدأت علامات الترقيم تظهر في العمل - مما يدل على قرب الكاتب من حالة الرضا عنه .

٢ - بدأت الأفكار تتلامح مع الألفاظ من حيث عدم الترهل والوضوح .

#### المسودة السادسة (ب) :

١ - الجمل أخذت في الانتظام .

٢ - لا يوجد فرق جوهري بين شكل هذه المسودة والمسودة ٦ (أ) .

#### المسودة السابعة :

١ - وضع وجود بعض التصويبات التحوية بقلم آخر غير قلم الكاتب وفيما عدا ذلك لا يوجد فرق بينها وبين المسودة السابقة .

## فهرست المحتويات

١٣٣	نتائج تبادلات أسئلة المناقشة	جداول رقم (١)
١٣٤	الأسئلة ذات الهياكل المتعددة والبيانات بين مصححين	جداول رقم (٢)
١٤١ - ١٤٢	تبادلات أسئلة استخبار المجموعة المضابطة	جداول رقم (٣)
١٧٠	المقارنة بين مجموعتي الكتاب (أ) . (ب)	جداول رقم (٤)
١٧١	وصف إحصائي لمجموعتي الكتاب	جداول رقم (٥)
١٧٢	الارتباط بين بعض صفات الكتاب	جداول رقم (٦)
١٧٧	بداءة التعلق بالأدب	جداول رقم (٨)
١٧٧	استمرار تنمية الاهتمام بالأدب	جداول رقم (٩)
١٧٨	عادات الكتاب	جداول رقم (١٠)
١٨١	مميزات الكتابة	جداول رقم (١١)
١٨٣	استثمار المكتسبات في الكتابة	جداول رقم (١٢)
١٨٩	جمع وتنمية البيانات عن العمل	جداول رقم (١٣)
١٩٢	مراجعة الاتجاه	جداول رقم (١٤)
١٩٥	تقييم المادة الأولية	جداول رقم (١٥)
١٩٩	الإختيار	جداول رقم (١٦)
٢٠٥	الإعداد لحصة التقييم	جداول رقم (١٧)
٢٨٣		

٢١١	التخطيط للعمل	جدول رقم (١٨ أ)
٢١٢	التخطيط لمعاصر الرواية	جدول رقم (١٨ ب)
٢١٥	الاندماج في العمل	جدول رقم (١٩)
٢١٨	المعالجة أثناء الجلسة	جدول رقم (٢٠)
٢٢٢ - ٢٢١	المراعاة والتنفيذ	جدول رقم (٢١)
٢٣١	المواصلة والتقييم	جدول رقم (٢٢)
٢٣٤	المجهود الإبداعي	جدول رقم (٢٣)
٢٣٧	التواصل بين المبدع والمتلقي	جدول رقم (٢٤)
٢٦٤ - ٢٦٣	جدول تلخيصي لكتاب نورمانس مان نشوء روايه	

## فهرست الموضوعات

٣	تصدير : بقلم الدكتور مصطفى سوييف
٥	مقدمة : بقلم المؤلف
٩	الباب الأول : إطار نظري
١١	الفصل الأول : عملية الإبداع و السياق الإبداعي
١٢	- هدف البحث
١٣	- عملية الإبداع والوسط الاجتماعي
١٧	- عملية الإبداع والقدرات الإبداعية
١٩	- عملية الإبداع وسمات الشخصية
٢٤	- عملية الإبداع والمقاييس الفنية
٢٧	الفصل الثاني : الرواية و سياق الإبداع الفني
٣١	- الرواية : الموضوع والمهدف
٣٣	- أركان الرواية
٣٨	الفصل الثالث : الفعل والتعبير
٣٨	- الإدراك وعلاقته بالفعل
٤١	- الفعل والاستعدادات العقلية
٤٣	- الفعل والمجانب المراهي للشخصية
٤٣	- القابلية للإبداع
٤٤	- مستوى الطموح
٤٥	- عدم انتظام الاستجابة الحركية
٤٦	- الإطار ودوره في الانفعال والفعل
٤٩	- التعبير والفعل
٥٢	- التعبير الإبداعي
٥٤	الفصل الرابع : الخيال والإبداع
٥٦	- التفكير والخيال
٥٨	- الخيال والصور
٦٥	- الإبداع الفني والخيال
٦٩	الفصل الخامس : ديناميات عملية الإبداع من خلال دراسات سابقة
٧٠	- عملية الإبداع و الطبيعة : أينشتين ونظرية النسبية
٧٥	- دراسة باتريك هن عملية الإبداع لدى الشعراء والمصورين
٧٩	- عملية الإبداع لدى المصور بيكاسو
٨٥	- بعض دراسات نورمان ماير التجريبية عن عملية الإبداع

٩٣	- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر للدكتور سوييف
١٠١	الباب الثاني : المسج
١٠٣	- مقدمة
١٠٦	الفصل السادس : العينة
١٠٩	- عينات لا عينه واحدة
١١٢	- مجموعات هذه الدراسة
١١٦	- الاتصال بالكتاب
١١٦	- المجموعة الضابطة (مجموعة غير الكتاب)
١١٧	- مجموعة الاختيار
١١٨	- مجموعة السموات
١١٩	- مجموعة تحليل المضمون
١٢٠	الفصل السابع : الأدوات
	الإفادة من :
١٢٠	- دراسة سوييف عن عملية الإبداع في الشعر
١٢١	- دراسة باتريك
١٢١	- دراسة كالفين تيلور
١٢٢	- اعترافات الأدباء وخطاباتهم
١٢٣	- الاستبطان الذاتي
	الاستخبار :
١٢٥	- الصباغة الأولى
١٢٥	- الصباغة الثانية
١٢٥	- الصباغة الثالثة
١٢٦	- وصف الاستخبار
١٢٩	- تقنين الاستخبار
١٣٠	- (أ) الثبات
١٣١	- حساب التناقض الداخلى
١٣٢	- الاتفاقية والتصحيح
١٣٥	- (ب) الصدق
١٣٥	الإشراق الداخلى
١٣٦	- بداية الاهتمام بالأدب
١٣٦	- جو الحلاء والكتابة
١٣٧	- الفكرة الأولى للقصة
١٣٧	- التفاتية والتدوير والحل
١٣٧	- نمرة الشخصيات

١٣٨	- الثقب والراحة	
١٣٨	- الانفاق مع نوع مقبول	
١٣٩	- استخبار المجموعة الضابطة	
١٤٠	- ثبات استخبار المجموعة الضابطة	
١٤٣	- الامتبار	
١٤٤	- زوايا الامتبار	
١٤٤	- ثبات وصدق الامتبار	
١٤٦	تحليل المضمون للوثائق والاعترافات	
١٤٩	- نتائج التحليل	
١٥٠	- أسلوب الدراسة الحالية	
١٥١	- ثبات التحليل	
١٥٢	- تحليل المودات	
١٥٦	- ثبات تحليل المودات	
١٥٧	الاحتمالات والتعليق	الفصل الثامن
١٥٨	- اجراءات الاستخبار الاساسي	
١٦٠	- توزيع الاستخبارات	
١٦١	- استخبار المجموعة الضابطة	
١٦٢	- اجراءات الامتبار	
١٦٤	- اجراءات تحليل المضمون	
١٦٤	- اجراءات تحليل المودات	
١٦٧	النتائج :	الباب الثالث :
١٦٩	- مقدمة	
١٧٤	الاستعداد والتحضير :	الفصل التاسع :
١٧٤	أولاً : الاستعداد	
١٧٥	- بداية التعلق بالأدب	
١٧٨	- تكوين العادات	
١٨٢	- توثيق المكتبات واستغلالها	
١٨٦	ثانياً : التحضير	
١٨٩	- جمع وتنمية البيانات وتسجيل المفكرات	
١٩١	- مواصلة الانجاء	
١٩٤	- اختيار وتقييم المادة المتجمعة	
١٩٨	- الاختيار	



٢٠٣	التنفيذ والتوصيل	الفصل العاشر :
٢٠٤	- بدء الجلسة والتهيؤ	
٢١٠	- التخطيط	
٢١٤	- الانسجام والاندماج	
٢١٧	- تناول والمعالجة	
٢٢١	- مواصلة الاتجاه بين المبدع وعناصر الابداع	
٢٢٣	- المواصلة التاريخية	
٢٢٣	- المواصلة الاحداثية	
٢٢٤	- المواصلة الحياتية	
٢٢٥	- المواصلة القضائية	
٢٢٦	- المواصلة المراجعة	
٢٢٨	- المواصلة الحسية	
٢٢٩	- الفعل بين مواصلة الاتجاه واتخاذ القرار والتقرير	
٢٣٣	- عملية الابداع والجهد التنفيذي	
٢٣٦	- فعل الابداع بين المبدع والخلق	
٢٤٠		خاتمة
٢٤٠	- الاتزان النفسي	
٢٤١	- حالة النحن	
٢٤٢	- الكل قبل الاجراء	
٢٤٣	- عملية الابداع وحل المشكلات بالحاسبات الالكترونية	
٢٤٥		المراجع العربية
٢٤٨		المراجع الأجنبية
٢٥٩		الملاحق
٢٦١	- بيان وصف مجموعى الكتاب	
٢٦٢	- تحليل مضمون كتاب نشوء رواية لتوماس مان	
٢٧٣	- تحليل المسودات	



رقم الإيداع بدار الكتب

٧٩٠٢٨٩٨

---

ISBN ٢٠١ - ٦٩٤ - X

طبع عطايع الخينة المصريه المعتمد للكتاب

